

CARLO GINZBURG
ENRICO CASTELNUOVO • CARLO PONI

A MICRO-HISTÓRIA E OUTROS ENSAIOS

Tradução
de
António Narino

UNICAMP
Biblioteca - IFCH

Memória e Sociedade



DIFEL
Editorial, Lda
Lisboa

UNIDADE IFCH
 N.º CHAMADA 907.2
6435 m
 V. EX
 TOMB. BC 32739
 PROC. 9412395
 C 12 D 1
 PREÇO 15,19
 DATA 1994
 N.º CPD 1994

© 1989, Carlo Ginzburg

Todos os direitos para publicação desta obra em língua portuguesa reservados por



Rua D. Estefânia, 46-B
 1000 LISBOA
 Telef.: 53 76 77 - 54 58 39
 Telex: 64030 DIFEL P
 Telefax: (01) 54 58 86

Todos os direitos de comercialização no mercado brasileiro reservados à:



EDITORA BERTRAND BRASIL, S.A.
 Avenida Rio Branco, 99 - 20.º
 20040 - Rio de Janeiro - RJ
 Tel.: (021) 2632082 Telex: (21) 33798 Fax: (021) 263-6112

Memória e Sociedade
 Coleção coordenada por Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto

Capa: *Emílio Távora Vilar*
 Revisão: *Ayala Monteiro*
 Composição: *Maria Esther — Gab. Fotocomposição*
 Impressão e acabamento: *Tipografia Guerra, Viseu, 1991*
 Depósito Legal n.º 43865/91
 ISBN 972-29-0236-3

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Carlo Ginzburg tem um percurso de pesquisa dos mais originais e criativos, que extravasa o quadro da historiografia italiana e mesmo da historiografia europeia. A sua obra, com efeito, introduziu diversas rupturas nas maneiras de pensar em História, mobilizou metodologias e instrumentos de conhecimento oriundos de outras áreas do saber, estabeleceu novas zonas de diálogo com as restantes ciências sociais e humanas, nomeadamente com a antropologia e a filosofia. Neste caso não se trata apenas de uma utilização passiva do capital de problemas, teorias e métodos gerados noutras áreas: trata-se de uma intervenção activa, que procura inverter as relações tradicionais de subordinação da História no que diz respeito à produção dos meios de conhecimento.

O cenário onde se movimenta Carlo Ginzburg nos seus principais estudos — heresias e configurações culturais alternativas do final da Idade Média e do início da Idade Moderna — corresponde a um campo de pesquisas com tradições em Itália desde o século XIX (lembramos as obras de Cesare Cantù, Luigi Amabile ou Vito La Mantia), que sofreu uma profunda renovação com os estudos de Delio Cantimori publicados a partir dos anos de 1930¹. Esta tradição, centrada numa forte preparação filológica, sempre se caracterizou pela atenção dedicada ao detalhe, ao estudo de caso, à análise do processo significativo. Nela se insere a prática de edições críticas, como as dos textos de Lelio Sozzini por Antonio Rorondò ou do

¹ Cesare Cantù, *Gli eretici d'Italia. Discorsi storici*, 3 vols., Turim, Unione Tipografico-Editrice, 1885-1886; Luigi Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli* (1.ª ed. 1892), reimp., Soveria, Rubbettino Editore, 1987; Vito La Mantia, *Origine e vicende dell'Inquisizione in Sicilia* (1.ª ed. 1886-1904), reimp., Palermo, Sellerio, 1977; Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento. Ricerche storiche*, Florença, Sansoni, 1939.

processo do cardeal Morone por Massimo Firpo, o estudo das micro-articulações de poderes no campo religioso, como a que é proposta por Albano Biondi no caso de Modena, a análise cuidada dos desvios à ortodoxia, como a que é apresentada por Silvana Seidel Menchi sobre a recepção das doutrinas de Erasmo em Itália².

As rupturas introduzidas por Carlo Ginzburg situam-se, neste contexto, na construção de novos objectos — a feitiçaria, a metamorfose animal, os ritos de fertilidade, a cosmogonia, a iconografia —, na pesquisa sobre paradigmas de conhecimento — a noção de alto e de baixo nos séculos XVI e XVII, a emergência do procedimento por indícios no século XIX —, na reflexão sobre os métodos utilizados — quer na história da arte, debruçando os pressupostos de Warburg, Saxl, Panofsky ou Gombrich, quer na antropologia, discutindo as perspectivas de Lévi-Strauss, Dumézil, Wittgenstein ou Propp³. Uma linha condutora atravessa a maior parte dos seus trabalhos: a valorização dos fenómenos aparentemente marginais, como os ritos de fertilidade, ou dos casos obscuros, protagonizados pelos pequenos e pelos excluídos, cuja verdadeira dimensão cultural e social acaba por ser demonstrada.

² Lelio Sozzini, *Opere* (edição de Antonio Rotondò), Florença, Leo S. Olschki, 1986; Massimo Firpo, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone* (edição crítica), 3 vols., Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1981-84; Albano Biondi, «Lunga durata e microarticolazione nel territorio di un Ufficio dell'Inquisizione: il "Sacro Tribunale" a Modena (1292-1785)», *Annali dell'Istituto Storico Italiano-Germanico in Trento*, VIII, 1982, pp. 73-90; Silvana Seidel Menchi, *Erasmo in Italia, 1520-1580*, Turim, Bollati Boringhieri, 1987.

³ Alguns dos ensaios de Carlo Ginzburg sobre estes problemas estão inseridos na sua obra *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turim, Einaudi, 1986.

A primeira obra de grande impacto publicada por Ginzburg, *I Benandanti*⁴, trata de um culto de fertilidade ainda existente no século XVI na região do Friuli, no Norte de Itália, segundo o qual os nascidos envolvidos na membrana amniótica estariam destinados a combater as bruxas numa batalha anual, de cujo resultado dependeria o sucesso das colheitas. A análise dos processos insaurados pela Inquisição contra estes «andarilhos do bem» demonstrou a distância entre os dois universos culturais. Com efeito, a dificuldade de situar este culto no sistema classificatório das heresias levou os inquisidores a formular uma acusação de bruxaria que encontrou as maiores resistências por parte dos *benandanti* (afirmavam ser justamente seus inimigos). A aculturação dos campos está aqui bem expressa pelo resultado obtido ao fim de dezenas de anos de insistência na perseguição desta configuração cultural arcaica: os *benandanti* acabam por confessar a bruxaria de acordo com o modelo sugerido pelos inquisidores.

Este problema da relação entre diferentes níveis de cultura é colocado de novo na obra *Il formaggio e i vermi*⁵, onde é feita a análise de dois processos instaurados pela Inquisição a um moleiro friulano, Domenico Scandella, dito o «Menocchio». Os processos são extremamente ricos, pois o acusado não se remete a uma posição defensiva: ele procura argumentar com o inquisidor e expõe as suas ideias de uma maneira bastante aberta. A originalidade das suas declarações está patente na cosmogonia pessoalíssima que esboça perante o tribunal: no início tudo seria caos, isto é, terra, ar, água e fogo

⁴ Idem, *I Benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Turim, Einaudi, 1966.

⁵ Idem, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turim, Einaudi, 1976.

em conjunto; deste volume se fez uma massa como o queijo se faz do leite; neste processo nasceram os vermes, que eram os anjos, sendo Deus criado senhor entre eles com quatro capitães, Lúcifer, Miguel, Gabriel e Rafael; quando Lúcifer se quis fazer senhor à imagem do rei, Deus mandou que fosse expulso do Céu com toda a sua ordem e companhia; então resolveu Deus fazer Adão e Eva, e a multidão de povo para substituir os anjos expulsos; à qual multidão, que não cumpria os mandamentos, enviou o seu filho, que foi preso e crucificado pelos judeus. Este é apenas um dos aspectos da visão do mundo de Menocchio: ele tem as suas próprias opiniões sobre a doutrina da Igreja, sobre o poder eclesiástico (que não se cansa de criticar) e sobre a organização da sociedade.

Embora algumas das conclusões de Ginzburg mereçam uma verificação mais atenta, como demonstrou recentemente Andrea Del Col na introdução à edição crítica dos processos em questão, onde sublinhou a dimensão maniqueia, de origem cátera, das opiniões de Menocchio⁶, não há dúvida de que o autor introduziu uma nova maneira de fazer a História que deu os seus frutos nas décadas de 70 e de 80: uma abordagem que privilegia os fenómenos marginais, as zonas de clivagem, as estruturas arcaicas, os conflitos entre configurações socioculturais — uma abordagem que procede a partir da microanálise de casos bem delimitados mas cujo estudo intensivo revela problemas de ordem mais geral, que põem em causa ideias feiras sobre determinadas épocas (nomeadamente a impossibilidade de descrença no século XVI postulada por Lucien Febvre).

As consequências teóricas e metodológicas deste tipo de abordagem foram acentuadas pelo autor em diversos momentos, quando

⁶ Andrea Del Col, *Domenico Scandella detto Menocchio. I processi dell'Inquisizione (1583-1599)*, Pordenone, Biblioteca dell'Imagene, 1990.

criticou algumas das noções básicas com que tinham trabalhado as últimas gerações de historiadores da cultura, nomeadamente a noção informe e interclassista de «mentalidade colectiva», a relação passiva e de sentido único entre centro e periferia ou as perspectivas mais operacionais, mas nem por isso menos discutíveis, de Michel Foucault, mais atento às proibições, aos limites estabelecidos e aos critérios de exclusão através dos quais foi construída a nossa cultura do que aos excluídos e aos seus referentes culturais alternativos, por vezes de origem arcaica, como as práticas de xamanismo que encontrou entre os *benandanti* do Friuli. O seu programa assenta num paradigma «indiciário» cujas origens na segunda metade do século XIX são estudadas pelo próprio autor, revelando as possibilidades epistemológicas abertas pelas obras do crítico de arte Giovanni Morone, pelo romancista Conan Doyle e pelo psiquiatra Sigmund Freud (todos os três formados em medicina, sendo desenvolvido em diferentes campos a semiologia médica). Daí as suas incursões experimentais no estudo do mito dos lobisomens, na análise dos códigos de figuração erótica do século XVI, ou na contextualização da pintura de Piero della Francesca⁷.

A sua última obra, *Storia notturna*⁸, representa um ponto de viragem no seu percurso. Embora o ponto de partida desta investigação sobre as origens do mito do sabá se encontre em estudos anteriores sobre configurações culturais subordinadas, neste caso o autor abandona completamente o estudo de caso bem delimitado para proceder a um vasto inquérito sobre os elementos estruturais do mito (o voo nocturno das bruxas e a metamorfose animal), desde

⁷ Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo. Il Ciclo di Arezzo. La Flagellazione di Urbino*, Turim, Einaudi, 1981.

⁸ *Idem*, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Turim, Einaudi, 1989.

a Antiguidade Pré-Clássica ao século XIV, da Europa Ocidental ao Extremo Oriente, situando-se nos estratos mais arcaicos do complexo cultural euro-asiático. Nesta sua «arqueologia» do sabá o autor mobiliza uma vasta erudição, movimentando-se com o mesmo à-vontade na reinterpretação do mito de Édipo ou na reanálise do conto de Cinderela, identificando diversas formas de representação de fundo xamanista respeitantes à separação entre o corpo e a alma, bem como as referências místicas à intersecção entre a vida e a morte, a condição humana e a condição animal. Os resultados estão um pouco aquém da riqueza de meios utilizados — este rito de inquérito coloca sempre problemas sérios de contextualização, o estatuto da comparação não é evidente e o pressuposto de níveis de cultura subjacente à análise do mito do sabá já não é satisfatório —, mas pela primeira vez o autor experimenta o cruzamento entre a análise morfológica e a análise histórica, num diálogo intenso com as indicações metodológicas de Wittgenstein e de Propp.

Os textos incluídos no livro que aqui apresentamos procuram exprimir o percurso, as preocupações e os métodos experimentados por Ginzburg ao longo dos anos, nalguns casos em colaboração com Enrico Castelnuovo e Carlo Poni. Nestes textos, escolhidos pelo próprio autor para esta edição, encontramos muitos dos problemas que foram desenvolvidos nos livros já referidos, bem como novos campos de investigação (os saques rituais, as conspirações no século XVII ou as imagens actuais da Idade Média) e uma reflexão aprofundada sobre questões teóricas a partir da prática de pesquisa (onde sobressai o estudo fundamental sobre o centro e a periferia na história de arte italiana). O estatuto da História no confronto com as outras ciências sociais e humanas é objecto de dois importantes estudos e a forma de construção das fontes com que os historiadores trabalham é questionada no artigo sobre o inquisidor como

antropólogo. Nesta recolha procurou-se um equilíbrio entre um grande estudo de história de arte e uma série de pequenos textos significativos, onde o autor realiza diversas experiências de micro-história ou reflecte profundamente sobre o estatuto do trabalho do historiador.

Memória e Sociedade — Os coordenadores

CAPÍTULO I

História da Arte Italiana

1. Periferia e província

Periferia ou província? Talvez seja melhor falar de periferia, termo neutro, menos carregado de implicações valorativas. Mas nem mesmo a aparente neutralidade do termo «periferia» é isenta de ciladas. Foi um geógrafo que escreveu, a propósito da oposição paradigmática centro/periferia, que este segundo termo é interpretado como uma «alegoria ao mesmo tempo espacial e política»¹. Mas qual é o peso que corresponde a cada um destes elementos? Em que sistema se inserem de cada vez os dois membros, mais complementares do que anritéticos, centro/periferia?

Essas interrogações, evidentemente cruciais para os geógrafos, poderiam também sê-lo para os historiadores da arte². Mas há o

¹ Cf. Y. Lacoste, *Géographie du sous-développement* e, em particular, *Avertissement critique et autocritique de la troisième édition*, Paris, 1976.

² A recente e positiva proliferação de pesquisas no território — aresrada pelas campanhas a favor do levantamento dos bens artísticos e culturais do Apenino emiliano promovidas pela Superintendência de Bolonha e pelo levantamento do Apenino pistoiense por parte da Superintendência de Florença, atestada ainda pelas pesquisas sobre a pintura de Seiscentos e Setecentos na Úmbria, a cargo de uma equipa da Faculdade do Magistério em Roma, e por numerosas exposições tais como «Arte in Calabria» (Cosenza, 1976), «Arte a Gaeta» (Gaeta, 1976), «Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia» (Vercelli, 1976), «Valle di Susa, arte e storia dall'XI al XVIII secolo» (Turim, 1977) — poderá permitir no futuro investigações mais precisas sobre as relações entre centro e periferia. Tem faltado todavia na Itália, por muito tempo, uma reflexão e discussão sobre os métodos, os limites e as possibilidades da geografia artística, como as que se sucedem na Alemanha há mais de cinquenta anos. Veja-se a este respeito: X. Gerstenberg, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig, 1922; D. Frey, «Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVI, 1938,

tisco de ouvir a resposta um pouco desarmante contida nas palavras de Lord Kenneth Clark.

«A história da arte europeia foi, em larga medida, a história duma série de centros de cada um dos quais irradiou um estilo. Por um período mais ou menos longo este estilo dominou a arte do tempo, tornou-se de facto um estilo internacional, que no centro era um estilo metropolitano e se tornava tanto mais provincial quanto mais atingia a periferia. Um estilo não se desenvolve espontaneamente numa área vasta. É a criação de um centro, de uma só unidade, que gera o impulso, que tanto pode ser pequeno como a Florença do século XV como a Paris antes da guerra, mas que tem a segurança e a coesão duma metrópole.»³

Se o centro é por definição o lugar da criação artística e periferia significa simplesmente afastamento do centro, não resta senão considerar a periferia como sinónimo de atraso artístico, e o jogo está feio. Trata-se, bem vistas as coisas, de um esquema subtilmente tautológico que elimina as dificuldades em vez de tentar resolvê-las. Experimentemos antes aceitar os termos «centro» e «periferia» (e as respectivas relações) na sua complexidade: geográfica, política, económica, religiosa — e artística. Imediatamente nos daremos conta de que isto significa pôr o nexos entre fenómenos artísticos e fenómenos extra-artísticos, subtraindo-se assim ao falso

pp. 1-74; P. Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brünn-Leipzig, 1938, pp. 893-939; H. Lehmann, «Zur Problematik der Abgrenzung von Kunstlandschaften dargestellt am Beispiel der Po-Ebene», in *Erdkunde*, XV, 1961, pp. 249-64; R. Hausherr, «Ueberlegungen zum Stand der Kunstgeographie», in *Rheinische Vierteljahrsblätter*, XXX, 1965, pp. 351-72; D. Frey, «Geschichte und Probleme der Kultur und Kunstgeographie», in *Archaeologia Geographica*, IV, 1965, pp. 90-105; as intervenções de R. Hausherr, G. Von Der Osten, P. Pieper e outros em «Der Mittelrhein als Kunstlandschaft», in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 1969, Beiheft 9, pp. 38 ss.; R. Hausherr, «Kunstgeographie — Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten», in *Rheinische Vierteljahrsblätter*, XXXIV, 1970, pp. 158-71; e o catálogo da exposição «Kunst um 1400 am Mittelrhein», Frankfurt, 1975, em que os problemas da geografia artística são vistos na sua relação com as situações sociais e políticas e não dissolvidos em uma unitária e mítica *Kunstlandschaft*.

³ K. Clark, «Provincialism», in *The English Association Presidential Address*, Londres, 1972, p. 3.

dilema entre criatividade em sentido idealista (o espírito que sopra onde quer) e socialismo primário. Mas um estudo deste género não tem apenas uma relevância metodológica. Situada numa perspectiva polivalente, a relação entre centro e periferia mostrar-se-á muito diferente da pacífica imagem delineada por Lord Kenneth Clark. Não se trata de difusão, mas de conflito. Um conflito detectável mesmo nas situações em que a periferia parece limitar-se a seguir humildemente as indicações do centro. E numa época de imperialismos e subimperialismos, em que até as garrafas de *Coca-Cola* se assumem como sinal rangível de vínculos que não são apenas culturais, o problema da dominação simbólica, das suas formas, das suas possibilidades e modos de lhe fazer frente, toca-nos inevitavelmente de perto⁴.

2. O caso italiano

Para um estudo do nexos centro/periferia no campo artístico, a Itália revela-se um laboratório privilegiado. Por muitas razões. Antes de mais nada, geográficas. Lembremos para já os aspectos mais visíveis: o alongamento da península; a relação entre o perímetro das costas e a superfície; a presença de duas cadeias de montanhas — uma transversal, longitudinal a outra — como os Alpes e os Apeninos; a abundância de vales e de desfiladeiros. Estes elementos configuraram uma paisagem o mais possível contraditória e diversificada. Uma relativa facilidade de trocas com países afastados foi acompanhada de comunicações raras e difíceis entre zonas internas porventura muito próximas. (Ainda hoje, de resto, é mais

⁴ É grande a aceitação do binómio centro/periferia nas ciências sociais, estudado quer por quem, como E. Shils (*Center and Periphery. Essays in Macrosociology*, Chicago, 1975), deu preferência a uma espécie de topografia de consenso, quer por quem (veja-se numa resenha em N. McKenzie, «Center and Periphery. The Marriage of Two Minds», in *Acta Sociologica*, XX, I, 1977, pp. 55 ss.) pôs o acento na conflitualidade. D. Chiror, por outro lado, num estudo recente sobre uma sociedade periférica, a Valáquia (*Social Change in a Peripheral Society. The Creation of a Balkan Economy*, Nova Iorque, 1976), repôs em discussão a aplicabilidade do modelo baseado na sequência de fases económicas comumente admirada pela sociedade periférica. Neste sentido o problema poderia também ser posto para a história da arte.

fácil it de comboio de Turim para Dijon do que de Gtosseto para Urbino.)

Esta contradição foi acentuada, e não esbatida, pela história da península a partir da Antiguidade. A existência de uma espessa rede de estradas romanas e de uma quantidade excepcional de centros urbanos e a fragmentação política da Itália depois da guerra greco-gótica aumentaram, por um lado, a diversificação e, por outro, a abundância de comunicações. Desde então a produção artística na Itália esrava condenada a lidar com uma forte tendência para o policentrismo, mas um policentrismo consciente, caracterizado a maior parte das vezes pela multiplicidade e não pela falta de contactos. Conractus que, de resto, eram frequentemente mais su-potrados do que desejados: basta pensar nos imperadores do Oriente e nos do Sacro Império, nos califas árabes e nos reis francos, nos invasores húngaros e nos piratas normandos. Repensar a fisionomia da produção artística italiana do ponto de vista das relações entre centro e periferia — embora incidindo sobretudo na pintura, muito menos na escultura e quase nada na arquitectura — significa portanto repensar, inteira, a história da Itália.

3. A «História» de Lanzi

«Na verdade», escrevia Lanzi, «a história pictórica é semelhante à literária, à civil, à sagrada.» A grande sistematização proposta por Lanzi é, para o tipo de discurso em que estamos empenhados, um ponto de partida obrigatório: ainda que não seja senão porque, pela primeira vez, ele se afastou do venerando esquema centrado na biografia dos artistas para adoptar um diferente, histórico-geográfico, que reflectia as suas preocupações de curador da galeria do grão-duque.

Com a sua *Storia pittorica*, Lanzi propunha-se explicitamente fornecer um equivalente da *Storia* de Tiraboschi: «Esta bela porção de terra (a Itália) tem já, graças ao senhor Tiraboschi, a história das suas letras; mas carece ainda da história das suas artes.» Isto implicava, aos seus olhos, a definição de um critério ordenador coerente e adequado à matéria:

«Uma certa distinção de lugares, de tempos, de acontecimen-

ros, que separe as épocas e circunscreva as realizações; sem esta ordem, ela (a história da pintura) degenera, como as outras, numa confusão de nomes mais propícia a sobrecarregar a memória do que a iluminar o entendimento.»

Onde encontrar este fio condutor?

«Não se pode (...) imitar os naturalistas que, por exemplo, tendo agrupado as plantas em mais ou menos classes, conforme os vários sistemas de Tournefort ou de Lineu, reduzem facilmente a cada uma das classes qualquer planta que vegete em qualquer lugar, juntando a cada nome notas precisas, caracterizadoras e definitivas. Convém, para fazer uma completa história da pintura, encontrar um modo de situar todos os estilos, por mais diferentes que sejam uns dos outros; e para isso não soube encontrar melhor caminho do que fazer separadamente a história de cada escola. Segui o exemplo de Winckelmann, óptimo artífice da história do desenho antigo, que descreve tantas escolas separadamente quantas foram as regiões que as produziram. Nem de outro modo vejo ter feito Mr. Rollin na sua história dos povos...»⁵

Só as escolas, portanto, fornecem um critério de classificação imune à rigidez e aos esquematismos, capaz de tornar possível «compor uma história completa como a Itália deseja». A riqueza da história da pintura italiana não é redutível à individuação de tal ou tal maneira ou à narração das biografias dos corifeus de escola. Mas de que escolas se tratava precisamente?

A geografia da Itália pictórica precisou-se com lentidão na mente de Lanzi. O projecto inicial previa dois volumes, que deveriam corresponder à divisão feita por Plínio em Itália Superior e Itália Inferior:

«No primeiro volume pensei incluir as escolas (...) da Itália Inferior, uma vez que foi nela que as artes do Renascimento alcan-

⁵ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia del risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, ed. por M. Capucci, 3 vols., Florença, 1968-74, I, pp. 5-7 (salvo indicação em contrário, as citações de Lanzi serão daqui em diante referidas sem mais nada a esta edição, indicada como se segue: Lanzi, vindo depois o número do volume e o da página).

çaram mais cedo a maturidade; e no segundo as escolas da Itália Superior, cuja gandeza surgiu mais tarde.»

Mas só o primeiro volume foi dado à estampa, em 1792: compreendia duas escolas consideradas principais, a florentina e a romana, e depois outras duas, a de Siena e a de Nápoles, consideradas «como adjacentes das primárias»⁶. Na dedicatória a Maria Luísa de Bourbon, grã-duquesa da Toscana, Lanzi informava que a elaboração do segundo volume, já adiantada, tinha sido interrompida «e não pode ser retomada tão cedo». Mas as sucessivas reelaborações, destinadas a desembocar na terceira edição, definitiva, de 1809, substituíram a bipartição inicial por uma obra mais ampla e complexa, dividida em cinco volumes (mais um sexto volume de índices)⁷. A cada volume correspondia (com uma excepção importante, como veremos em breve) uma das escolas principais. Esta subdivisão inspirava-se explicitamente naquela que tinha sido formulada por monsenhor Agucchi no início de Seiscentos — o qual, quanto a escolas, tinha mencionado apenas quatro (lombarda, véneta, toscana e romana), decalcadas por sua vez sobre as quatro «maneiras dos antigos» (ática, siciónia, asiática e romana)⁸. Acerca de «ordens, classes, ou seja, escolas» tinha falado Giulio Mancini, prescindindo todavia de considerações de carácter geográfico, para distinguir as principais orientações estilísticas presentes em Roma cerca de 1620⁹. E ainda antes, em 1591, o pintor G. B. Paggi tinha visto trabalhar na Itália «três famosas escolas de pintura, em Roma, em Florença e em Veneza»; e acerca de «virtuosa escola» tinha falado, em meados de Seiscentos, Benvenuto Cellini¹⁰.

Definindo as escolas italianas de pintura, Lanzi inseria-se pois

⁶ Idem, *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napolitana compendiata e ridotta a metodo...*, Florença, 1792, pp. 9 e 37.

⁷ É nesta edição, publicada em Bassano, que se baseia a edição crítica cit. de M. Capucci.

⁸ Cf. G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. por E. Borea, Turim, 1976, p. 330.

⁹ Cf. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. por A. Maucchi, Roma, 1956, I, pp. 108 ss.

¹⁰ Cf. G. G. Bottari e S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla scultura, pittura e architettura*, VI, Milano, 1822, p. 65; B. Cellini, *La Vita*, ed. por G. Davico Bonino, Turim, 1973, pp. 469-70.

numa discussão que durava já mais de dois séculos. Neste lapso de tempo o número de escolas reconhecidas não tinha parado de crescer, ou porque centos já existentes haviam atingido uma posição de primeiro plano (Bolonha, Génova), ou porque a reacção municipalista de Seiscentos procurara, no âmbito da literatura artística, substituir por um quadro policêntrico a imagem substancialmente monocêntrica traçada por Vasari. A novidade trazida por Lanzi consistia em ter apensado às escolas maiores uma rica constelação de escolas menores: ao todo, catorze, incluindo o Piemonte, «que, sem ter um passado de escola tão antiga como outros Estados, tem no entanto outros méritos que devem ser reconhecidos para ser incluído na história da pintura»¹¹. Daí resultava um quadro muito mais articulado do que os precedentes: a novidade maior era talvez representada pelas cinco escolas (Módena, Parma, Mântua, Cremona, Milão), com a qual era perturbada a etiqueta genérica de «escola lombarda». No entanto, tratava-se mesmo assim de um quadro fortemente desequilibrado do ponto de vista geográfico.

Pattamos de uma consideração brutalmente quantitativa. Na edição da *Storia pittorica* de 1809 a parte do leão cabia, como era de prever, às escolas maiores (excluída a lombarda, pela razão que acaba de ser dita): florentina (300 pp.), véneta (293), romana (280) bolonhesa (214). A uma disrância considerável seguiam-se: a de Milão (98 pp.), a de Nápoles (85); a de Génova (73); a de Siena (70), a de Ferrara (64). Mais distanciadas ainda: a de Parma (46), a de Cremona (45), a do Piemonte (38), a de Modena (35), a de Mântua (25). Por outras palavras, a parte concedida aos pintores da Itália meridional — aquela «escola napolitana» que, a partir do projecto inicial de Lanzi, figurava como apêndice da escola romana — não ocupava mais que um vigésimo do total: 85 páginas sobre um total de mais de 1600.

Para explicar um desequilíbrio tão evidente convém lembrar que Lanzi nunca se deslocou ao Reino de Nápoles nem às ilhas. O seu escrúpulo de conhecedor — que o impeliu a explorar zonas até menos meritórias como Friuli (não falando já de Génova ou da Lombardia) para poder formular a maior quantidade possível de juízos em primeira mão — é evidente que se deteve perante as dificuldades e as fadigas de uma viagem ao sul de Roma. Desta si-

¹¹ Lanzi, I, p. 20.

tuação de inferioridade era Lanzi o primeiro a estar consciente. No intervalo entre a segunda edição em três volumes (Bassano 1795-96) e a terceira, definitiva (Bassano 1809), procurou ele ter acesso a informações mais amplas e fidedignas sobre a escola napolitana. A 13 de Junho escrevia de Bassano ao seu amigo Bartolomeo Gamba:

«Desejaria obter de si, ou dele (o Senhor Lazara) algum bom livro sobre a pintura napolitana e siciliana mais recente; não tenho visto nada depois de Dominici.»¹²

Mas estas buscas não foram bem sucedidas e Lanzi acabou por se conformar com os atrasos da erudição pictórica meridional. A sua única fonte de informação para a escola napolitana continuou ser De Dominici (*Vita dei pittori... napoletani*, Nápoles 1742-43), com a achega, para a Sicília, ou melhor para Messina, das *Memorie de' pittori messinesi*, publicadas em Nápoles, em 1792, sob a auroria de Hackert, mas redigidas efectivamente por um erudito local, de nome Grano. Lanzi quis marcar distâncias relativamente a De Dominici criticando-o com severidade: uma isolada e genérica apreciação positiva adquiria um tom irónico, acompanhada que era de críticas muito claras:

«O recente guia, ou seja *Breve descrizione di Napoli*, deseja que houvesse nesta volumosa obra (a de De Dominici) "mais coisas, melhor método, menos palavras". Pode-se acrescentar, relativamente a alguns factos mais antigos, também melhor crítica, e relativamente a outros mais modernos, menos condescendência. No restanre, Nápoles tem para ele uma história pictórica absolutamente valiosa, a julgar pelos juízos que apresenra sobre os artistas, ditados a maior parte das vezes por outros artistas cujo nome inspira confiança a quem lê. Se a arquitectura e a escultura aí estão ou não igualmente bem, não é este o lugar adequado para levantar a questão.»¹³

As *Memorie de' pittori messinesi*, por outro lado, devem ter inspirado a Lanzi uma desconfiança ainda maior, visto que as referências que lhes faz estão escrupulosamente relegadas em nota.

¹² Cf. U. Segre, *Luigi Lanzi e le sue opere*, Assis, 1904; Lanzi, p. 469.

¹³ Lanzi, I, p. 455.

Em conclusão, o capítulo sobre a escola napolitana só toma em consideração dois centros — Nápoles e Messina. As referências aos pintores que operavam no Reino ou fora da cidade de Nápoles (Cola dell'Amatrice, Pompeo dell'Aquila, G. P. Russo da Capua, Pietro Negroni) são escassas e demasiado genéricas. Deseja-se uma obra sobre os pinrores siracusanos e em geral sobre a Sicília. A Sardenha e a Córsega nem sequer são lembradas.

4. História artística e distribuição geográfica

Noventa e cinco por cento da *Storia pittorica* são, portanto, consagrados à Itália centro-setentrional. Aqui não faltavam a Lanzi nem um conhecimento directo das fontes primárias nem um conjunto amplo e fidedigno de fontes secundárias. No decurso do seu tratado deparou-se-lhe todavia um problema de ordem, por assim dizer, taxonómica, que ele discutiu sobretudo relativamente à escola romana e à escola lombarda.

Quanto à primeira, escrevia:

«Muitas vezes vi entre amantes da pintura surgir a dúvida se escola romana se diz por abuso dos termos ou com a mesma propriedade com que se fala em escola florentina, bolonhesa ou véneta.»¹⁴

Aqueles que em Roma tinham «ensinado, ou mesmo dado, o tom à pintura» eram na verdade, exceptuando Giulio Romano e Sacchi, «artistas estrangeiros». Isto, aos olhos de Lanzi, não constituía uma dificuldade,

«já que em Veneza foram igualmente estrangeiros. Ticiano de Cadore, Paulo de Verona, Jacob de Bassano, porque os vênetsos são considerados súbditos daquele domínio, tratando-se de um conceito que abrange os nativos da capital ou da república. Pode dizer-se o mesmo dos pontífices. Além dos nativos de Roma, vieram para lá mestres de várias cidades súbditas, os quais, ensinando em

¹⁴ *Ibidem*, p. 259.

Roma, continuaram a primeira sucessão e de algum modo asseguraram também as primeiras directivas.»¹⁵

Pertencer ou não a uma determinada escola parece pois ligar-se a considerações políticas, tais como a proveniência de «cidades súbditas» da capital. Na realidade, a posição de Lanzi é mais complexa. Por um lado, verifica-se que a exclusão, embora justificável de um ponto de vista geográfico-político, acaba por ser formulada no terreno estilístico:

«Muito menos inclui (em Roma) aqueles que lá viveram praticando um estilo completamente diferente, como foi, para dar um exemplo, o caso de Michelangiolo da Caravaggio.»¹⁶

Por outro lado, algumas cidades súbditas de Roma, no momento em que Lanzi escreve, tinham anteriormente dado vida a escolas autónomas:

«Não faço coincidir os limites desta escola com os do estado eclesiástico; porque incluía Bolonha e Ferrara e a Romanha, cujos pintores reservei para outro tomo. Aqui agrupo com a capital só as províncias que lhe estão mais próximas — o Lácio, a Sabina, o Património, a Úmbria, o Piceno, o estado de Urbino —, cujos pintores foram na maior parte educados em Roma ou pelo menos por mestres vindos de lá.»¹⁷

Assim os dois critérios, o estilístico e o político, muitas vezes coincidem, porque toda a escola pressupõe um centro, que é cumulativamente um centro político. Às vezes, porém, divergem, porque existem centros artísticos que foram no passado centros políticos e agora já o não são. Por outras palavras, a geografia pictórica e a geografia política da Itália, no momento em que Lanzi escreve, nem sempre se podem sobrepor. Nestes casos o critério determinante é, para Lanzi, o estilístico. Vejam-se as afirmações, particularmente nítidas, a propósito do Piemonte:

¹⁵ *Ibidem*, p. 260.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 261.

«Os novatenses, os vercelenses e alguns do lago Maior (...) que existiram antes da nossa época, nasceram, viveram e morreram súbditos de outro Estado; e pelas novas conquistas não se tornaram mais turinenses do que Parrásio e Apeles se tornaram romanos a partir do momento em que a Grécia passou a obedecer a Roma. Por esta razão, inclui aqueles na escola milanesa; à qual, conquanto lhe não pertencessem por domínio, deveriam ser reconduzidos por educação, ou por domicílio, ou por vizinhança. Este é o método que segui até agora, tendo como objectivo a história das escolas de pintura e não a história dos Estados.»¹⁸

Num caso, todavia, Lanzi vê-se obrigado a confessar que o método é inadequado. Chegado o momento de expor «os princípios e os progressos da pintura na Lombardia», que «é a menos conhecida entre as pinturas da Itália», Lanzi faz notar que «a sua história pictórica deveria desenvolver-se segundo um método realmente diferente do de todas as outras». Isto deve-se à ausência de um centro unificador, uma capital:

«A escola de Florença, a de Roma, a de Veneza e de Bolonha podem ser vistas como outros tantos dramas, onde se mudam os actos e os cenários — que tais são as épocas de cada escola; mudam também os actores — que tais são os mestres de cada novo período — mas a unidade de lugar, que é uma mesma cidade capital, conserva-se sempre; e os principais actores que fazem de protagonistas ficam sempre, se não em acção, pelo menos como exemplo (...). É diferente o que se passa na história da Lombardia: tendo estado nos melhores tempos da pintura dividida em muitos mais domínios do que agora, teve em cada Estado uma escola diferente de todas as outras e conheceu também épocas diferentes; e se uma escola influenciou no estilo da outra, isso não se verificou tão extensamente ou num tempo tão próximo que possa alguma época condizer com muitas delas. Por isso desde o início deste livro eu renho renunciado ao modo comum de falar, que diz escola lombarda como se ela fosse uma só.»

¹⁸ *Ibidem*, III, p. 235.

Há certamente quem julgue que se poderia dar o nome de escola lombarda aos continuadores de Corregio, individualizando as suas características: «Mas, limitada assim a escola, onde é que iríamos pôr os mantuanos, os milaneses, os cremonenses e tantos outros que, nascidos na Lombardia e aí florescendo, e sendo além disso educadores de longa posteridade, merecem todavia um lugar entre os lombardos?»¹⁹

A imagem habitual de um centro maior incontestado cede o lugar desra vez a uma imagem policêntrica. Mas a diversificação entre as diversas escolas lombardas, sobre a qual Lanzi insiste contra o «modo comum de falar», brota das divisões políticas do passado. A predominância atribuída às determinações estilísticas deixa entrever um nexo, não analisado por Lanzi, entre «história das escolas pictóricas» e «história dos Estados», obnubilado pelo facto de os centros artísticos tomados por ele em consideração terem sido também, pelo menos num momento da sua história, centros de poder político.

Em conclusão, a galáxia pictórica italiana descrita por Lanzi apresenta-se dominada por quatro planetas mais importantes, as «cidades capitais»: Florença, Roma, Veneza, Bolonha. Só em raríssimos casos uma das «capitais» consegue tornar-se um sol, unificando artisticamente a península toda:

«Giotto foi assim um exemplo para os estudiosos durante todo o século XIV, como depois Rafael no XVI e Carracci no seguinte; nem consigo encontrar um quarto estilo que entre nós tenha tido uma continuação como o destes três.»²⁰

Mas trata-se de períodos excepcionais. Em regra, as «cidades capitais» são aquelas que conseguem impor uma hegemonia artística dutadoira sobre as «cidades súbditas» dos respectivos Estados. Quando isto não se verifica, como no caso da Lombardia, encontramos-nos perante uma constelação de planetas de segunda grandeza. É claro que o termo «capital» é usado aqui numa acepção artística, não política: em 1809, quando Lanzi dava à estampa a edição revista da *Storia*, Milão era a capital do reino de Itália, e

¹⁹ *Ibidem*, II, p. 185-86.

²⁰ *Ibidem*, I, p. 43.

todos os outros centros das escolas lombardas por ele descritas (exceptuando Cremona) tinham sido sedes de corte até a um tempo mais ou menos recente. Enfim, temos uma miríade de satélites (as «cidades súbditas») gravitando, em posição subordinada, em torno dos planetas de primeira e segunda grandeza:

«É verdade que toda a capital tem o seu Estado, e por isso devem ser lembradas as várias cidades e as vicissitudes de cada uma; mas estas encontram-se geralmente tão ligadas às da metrópole que facilmente se reduzem à mesma categoria, ou porque os artistas aprenderam a arte na cidade principal, ou porque aí a ensinam — como se pôde ver na escola véneta — e os poucos que vão para fora em geral não alteram grandemente a unidade da escola e a continuidade dos ensinamentos.»²¹

Bastará recordar, a este propósito, os dois casos, em certo sentido opostos, de Jacob Bassano e de Vetonese. O primeiro

«era limitado de ideias, e por isso as repetia facilmente — também por culpa da sua situação: é mais que certo que, aos artífices e escritores, as ideias surgem nas grandes metrópoles e apagam-se nos aglomerados pequenos»²².

O segundo, pelo contrário, de Verona

«passou primeiro a Veneza, e daí para Veneza. Era o seu talento naturalmente nobre, elevado, magnífico, ameno, vasto; e nenhuma cidade de província podia fornecer-lhe ideias à altura do seu génio tanto como Veneza»²³.

5. Cidades capitais e cidades súbditas

Poder-se-ia dizer que na *Storia* de Lanzi a periferia está presente apenas como zona de sombra que faz realçar melhor a luz da

²¹ *Ibidem*, II, p. 185.

²² *Ibidem*, p. 94.

²³ *Ibidem*, p. 105-6.

metrópole. Rudeza ou falta de ideias caracteriza os pintores das cidades súbditas, de que Lanzi geralmente se desembaraça antes de passar aos géneros menores da pintura. Numa das suas pouco frequentes formulações de carácter geral, escrevia ele, a propósito de um pintor periférico seguidor de Maratta, Ubaldo Ricci:

«Geralmente não ultrapassa a mediocridade: condição bastante comum a pintores que vivem fora das capitais sem estímulos de emulação e sem abundância de bons exemplos.»²⁴

Benignidade do clima, mecenatismo, emulação, bons exemplos: são esras, segundo Lanzi, as características das metrópoles apropriadas para incentivar as artes. A elas se juntam, na época mais recente, uma cultura artística mais difundida e a existência das academias. Trata-se de um elenco tradicional, se exceptuarmos os dois últimos elementos, ligados a uma situação específica, substancialmente seicentista. Mas o rema da emulação entre os artistas, largamente presente na literatura anterior (pense-se em Vasari), adquire em Lanzi implicações novas. Para as entender, releiam-se as razões que o tinham impellido a escrever a sua *Storia pittorica*:

«Todas as coisas parecem aconselhá-lo: o entusiasmo dos príncipes pelas belas-artistas; a compreensão destas alargada a todo o género de pessoas; o costume de viajar, a exemplo dos grandes soberanos, tornado mais comum a pessoas privadas; o tráfico das pinturas tornado um ramo de comércio importante para a Itália; a índole filosófica da nossa época, que em todos os estudos abomina a superficialidade e exige sistematização.»²⁵

As pinturas tornaram-se, portanto, um ramo do comércio: também para elas valem os princípios da concorrência. Veja-se a página que conclui a secção sobre a escola romana:

«Assim, aumentados os subsídios, estendida a todas as classes

²⁴ *Ibidem*, I, p. 403. E vejam-se também as observações sobre Placência, nas quais se declara que a falta de escolas locais é positiva para uma cidade secundária (II, p. 254).

²⁵ *Ibidem*, p. 4.

a cultura, que noutros tempos era acessível a poucos, a arte assume uma tonalidade nova, animada ainda pelas honras e pelo interesse. O costume de expor em público as pinturas à vista da população, que faz justiça às boas, e por vezes, à força de apupos, faz retirar as mal compostas; os prémios públicos dados aos mais merecedores, qualquer que seja a terra a que pertencem, e acompanhados de composições de literatos e de festa pública no Capitólio; o esplendor dos templos sagrados adequado a uma metrópole da Cristandade — esplendor que se alimenta das artes e que reciprocamente faz viver as artes; as encomendas lucrativas que vêm de fora e que, pela generosidade de Pio VI (...), abundam na cidade; o continuado exemplo de soberanos (...); estas coisas manrêm em perpétuo movimento e em comperição louvável os artistas e as suas escolas...»²⁶

«Honras» e «interesse»; «competição louvável» e «subsídios»; «prémios públicos» e «encomendas lucrativas». Sobre a importância das «competições públicas» para o desenvolvimento da arte em Atenas tinha-se debruçado Winckelmann naquela *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, explicitamente evocada por Lanzi, ou antes tomada como modelo da *Storia pittorica* no que respeita à organização.²⁷ Mas a referência ao «interesse» como motor do desenvolvimento artístico não é winckelmânica. Tem-se renrado ligá-la à hipotética leitura de uma obra que estamos habituados a inserir numa órbita cultural muito afastada da do abade Lanzi: o *Essay on the History of Civil Society*, de Adam Ferguson (1767). Dele apareceu em Vicenza, em 1791-92, uma tradução italiana — *Saggio sopra la storia delle società civile* — feita a partir duma tradução francesa anterior e devidamente munida de uma licença de impressão passada pelo Santo Ofício veneziano.²⁸

Os indícios de uma possível leitura desta tradução de Ferguson por parte de Lanzi são, como veremos, exíguos. É certo que, na

²⁶ *Ibidem*, p. 431-32.

²⁷ *Ibidem*, p. 7.

²⁸ Esta edição falta na bibliografia ordenada por M. Massi posra em apêndice. A. Ferguson, *Saggio sulla storia delle società civile*, ed. por P. Salvucci, Florença, 1973, que regista (p. 337) traduções francesas, alemãs e suecas do *Essay*, mas nenhuma italiana.

Storia pittorica, a importância da concorrência é fortemente sublinhada: quer no sentido de emulação entre artistas, quer no sentido de emulação entre consumidores. Porque é que, por exemplo, há em determinados períodos concentrações de artistas — pinhores ou literatos — de nível excepcional, como no «século de Leão X»? Lanzi começa por dar uma resposta de tipo tradicionalmente académico:

«Eu sou de opinião de que os séculos são sempre infotmados de certas máximas universalmente aceites tanto por professores como por diletantes; as quais, achando-se em dada época que são as mais verdadeiras e as mais justas, formam nessa época muitíssimos professores bons e mesmo alguns extraordinários.»

Mas a frase que se segue, de timbre bem diverso, se bem que apresentada como um acrescento, soa antes como uma explicação alternativa:

«Acrescento, porém, que estes séculos felizes nunca surgem se não houver um grande número de príncipes e de particulares dispostos a competir na apreciação e encomenda de obras de bom gosto: assim se dá que fazer a muita gente; e do seu grande número surgem sempre certos génios que dão o tom à arte.»²⁹

Uma contraprova de tudo isto é dada, segundo Lanzi, pela «história da escultura em Atenas, onde a magnificência e o gosto caminhavam a par»: a evocação imediata é, também aqui, a Winckelmann — mas não se pode esquecer a página de Ferguson sobre o luxo na sua relação com o progresso das artes.³⁰

É claro que a insistência na pluralidade dos consumidores põe implicitamente um problema político: um principado absoluto é favorável ao desenvolvimento das artes do mesmo modo que uma república? Lanzi parece ter-se posto um problema deste género na primeira edição da *Storia* a propósito de Siena:

«Depois que Cosme I espoliou os Senenses de uma liberdade que eles teriam cedido com menos relutância a qualquer outra

²⁹ Lanzi, I, p. 283-84.

³⁰ Cf. Ferguson, *Saggio sopra la storia*, cit., II, pp. 222 ss.

nação irállica que não fosse a florentina, decaíram as artes em Siena, não só porque estas seguem geralmente as vicissitudes civis das cidades, mas ainda porque dois terços dos cidadãos nessa ocasião mudaram de terra, recusando-se a viver súbditos onde tinham nascido livres.»³¹

Na terceira edição (1809), o mesmo passo era formulado mais prudentemente nestes termos:

«Veio finalmente o ano de 1555, em que Cosme I espoliou os Senenses da sua anrígua liberdade. Eles tê-la-iam cedido com menos relutância a qualquer outra nação que não fosse a florentina; pelo que não é de admirar que dois terços dos cidadãos em tais circunstâncias mudassem de terra, recusando-se a viver súbditos de tão abominável inimigo.»³²

Deste modo a relação liberdade/vicissitude civil/prosperidade das artes, apresentada na primeira edição, era anulada. Entre as duas formulações tinha-se metido Napoleão, o «novo Alexandre», ao qual Lanzi, no fim da edição de 1809, prestava laconicamente homenagem.

A referência, discreta mas eloquente, à liberdade tinha um timbre muito winckelmânico. Na *Storia delle arti del disegno*, a sua obra maior, ele tinha escrito por exemplo que «a liberdade foi a principal fonte dos progressos da arte (gtega)». «É um princípio favorito do Sr. Winckelmann», anotava a este respeito o editor da tradução italiana (Roma, 1783), C. Fea, «que a liberdade tenha tido sempre uma grande influência na perfeição das artes; mas a reflexão e a história provam muitas vezes o contrário...»³³ Ao que parece, Lanzi sentia-se neste ponto, pelo menos em 1792, mais próximo das ideias de Winckelmann que das de Fea. Mas na referência à «vicissitude civil» não se pode deixar de ver um eco do Saggio de Ferguson. No capítulo VII da III parte, intitulado «Da história das artes», lê-se:

³¹ Cf. Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore*, cit., p. 179.

³² Idem, I, p. 245.

³³ J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Roma, 1783, II, p. 164 nota.

«A imaginação e a sensibilidade, o uso do intelecto e das mãos não são invenções de alguns homens em particular. O estado florescente das artes é o sinal da interna felicidade política de um povo e não uma prova de iluminações vindas de outro sítio ou de qualquer superioridade natural em talentos e habilidade.»³⁴

«O estado florescente das artes é o sinal da interna felicidade política de um povo», escrevia Ferguson; «as artes (...) seguem em geral as vicissitudes civis das cidades», declarava Lanzi (antes de, como vimos, ter corrigido todo o passo). Poder-se-ia conjecturar que mesmo a expressão «sociedade civil» — que ocorre na introdução à *Storia pittorica*, na parte dedicada aos métodos dos conhecedores («a natureza, para segurança da sociedade civil, dá a cada pessoa que escreve um girar de pena que dificilmente poderá contrafazer-se ou confundir-se no escrito feito por outrem») — possa constituir um indício da leitura de Ferguson: sobretudo porque aqui a «sociedade civil» não é a comunidade humana organizada da tradição aristotélica, mas, mais precisamente, a sociedade burguesa — uma sociedade fundada sobre a confiança recíproca, proveniente em primeiro lugar da dificuldade de falsificar as assinaturas dos contratos comerciais.³⁵

6. Concorrência e sociedade civil

Se insistimos na possibilidade, de qualquer modo não provada, de uma leitura de Ferguson por parte de Lanzi, é porque ela poderia dar conta de um tema que reaparece muitas e muitas vezes nas páginas da *Storia pittorica*, e ao qual geralmente não se tem dado o relevo que merece. A existência de compradores múltiplos, e portanto de um mercado, influi, como vimos, de maneira positiva sobre a produção artística. Mas esta é para Lanzi apenas uma face da medalha. Ele vê de facto o risco, deplorável, de que um artista, para satisfazer as encomendas e bater a concorrência, seja impelido

³⁴ Ferguson, *Saggio sopra la storia*, cit., II, pp. 74-75.

³⁵ Lanzi, I, 15. Sobre o conceito de «sociedade civil» ver o vocábulo em M. Reidel, «Gesellschaft, bürgerliche», in *Geschichtliche Grundbegriffe*, ed. por O. Brunner, W. Conze e R. Koselleck, II, Estuparda, 1973, pp. 719-800.

a fazer restrições no tempo e nos materiais. A atenção de Lanzi aos aspectos artesanais e manuais do fazer pictórico assume neste ponto ressonâncias singularmente modernas. Para afastar de Correggio a pecha tradicional de avareza, ele não hesita em quebrar visivelmente o tom estilístico dominante da *Storia* para inserir uma lista minuciosa de pagamentos, culminando com esta afirmação:

«Toda a sua pintura é executada ou em cobre ou em madeira ou em telas de boa qualidade, com verdadeira profusão de azul-marinho, de vernizes e verdes belíssimos, com forte empastamento e contínuos retoques e a maior parte das vezes sem tirar a mão da obra antes de a ter acabado por completo; numa palavra, sem nenhuma daquelas poupanças de dinheiro ou de tempo de que fizeram uso quase todos os outros.»³⁶

Sobretudo a economia de tempo, a «velocidade», parece a Lanzi uma prática generalizada e condenável. Um excessivo número de pintores segue as pegadas de Vasari, que «a maior parte das vezes antepôs a celeridade ao acabamento perfeito», reclamando-se da pintura condensada dos antigos: mas o passo de Plínio sobre Filosseno Eretrio — comenta Lanzi — fala de pinturas em que a velocidade de execução era acompanhada de perfeição. Pelo contrário o método moderno, baseado na «mecanização», no «meia bola e força»,

«tal como é vantajoso para o artista, que assim multiplica os seus ganhos, na mesma medida é nocivo à arte, que por esse caminho cai necessariamente no maneirismo, ou seja, na adulteração do verdadeiro»³⁷.

O ponto máximo é representado pelos vénetos, e em particular por Giorgione, que «desdenhou aquela minúcia que ainda resistiria a deixar-se vencer; e substituiu-a por uma certa liberdade, um quase desprezo que é para ele o ponto alto da arte». E deste modo, trabalhando «não tanto por empastamento como a golpes de pincel», os vénetos suscitaram contra si por parte dos estrangeiros a acusação de ter cedido a

³⁶ Lanzi, II, p. 224.

³⁷ Lanzi, I, p. 140 e nota. 2. Veja-se ainda S. Settis, «Qui multas facies pingit cito (Juven., IX, 146)», in *Atene e Roma*, n. s., XV, 1970, pp. 117-21.

«uma rapidez que atamanca, que despreza as normas, que não acaba o trabalho presente devido à ânsia de passar rapidamente a outro trabalho, e assim a outro lucro»³⁸.

Desta acusação Lanzi absolve Ticiano, de quem diz que «no aperfeiçoamento dos seus trabalhos sabe-se que se afadigava grandemente e que tinha grande cuidado em esconder a fadiga» e também Veronese, no qual a celeridade era acompanhada de «suprema inteligência»: mas critica a falta de diligência de Tintoretto, os quadros de Palma il Giovane, que parecem esboços devido às encomendas demasiado numerosas, a rapidez tornada incúria de Piazzetta, para concluir, a propósito do cremonense Giuseppe Bottani:

«O leitor pode enfim ter notado no decurso desta história que a pressa é o escolho mais funesto à reputação dos pintores. São poucos os que podem fazer depressa e bem.»³⁹

A «sociedade civil» analisada por Rousseau e por Ferguson é a sociedade burguesa fundada na concorrência. Não se pretende carregar de implicações excessivas uma referência isolada à «sociedade civil» feita por Lanzi: mas é certo que ele sublinhou quer os efeitos propulsores da concorrência sobre o desenvolvimento da pintura, quer o alastrar da «mecanização» em prejuízo da qualidade dos produtos devido à crescente comercialização da actividade artística.

7. Os desequilíbrios territoriais

Esta leitura da *Storia* de Lanzi seguindo o fio das relações entre centro e periferia fez emergir duas ordens de problemas ainda não resolvidos e, como veremos, interdependentes. Do ponto de vista geográfico, o desequilíbrio entre a parte dedicada à Itália centro-setentrional e a dedicada à Itália meridional e às ilhas; do ponto de vista histórico-genético, a importância decisiva atribuída à concorrência não só entre artistas mas também entre consumidores — e daí um nexos pouco claro entre centros de poder (político, ou de

³⁸ Lanzi, II, pp. 47-48.

³⁹ *Ibidem*, pp. 70, 107, 89-90, 121-22, 168 e 200.

outro tipo) e centros de elaboração artística. É com estes problemas (se bem que postos em termos inevitavelmente diversos) que nos debaremos ainda hoje.

Começemos pela questão geográfica. Tem sido evidenciado por vozes autorizadas que entre Quinhentos e Setecentos, entre Tasso e Metastasio, passando por Marino e Cravina, se estabelece no âmbito da cultura literária italiana o pleno equilíbrio entre o Norte e o Sul⁴⁰. Recordar-se, por outro lado, quão diverso e desequilibrado era o quadro traçado por Lanzi. É lícito pôr a questão de saber se esta distorção de que Lanzi, como vimos, estava consciente, seja de atribuir por inteiro à escassez e falta de credibilidade das suas fontes de informação sobre a Itália meridional, e não à ausência de indagações directas.

Que a pintura do Reino e das ilhas esteja ainda em grande parte por descobrir, isso não deixa dúvidas. Igualmente não deixa dúvidas que a duradoura negligência da historiografia artística em relação a esta parte da Itália se inscreve num complexo que se pode condensar na designação de «questão meridional»⁴¹. E todavia — para antecipar uma conclusão que acabará por ficar óbvia — as desejáveis pesquisas sobre a pintura meridional não poderão trazer à luz uma rede de centros artísticos comparável à do Centro e do Norte da Itália. Neste sentido, é lícito dizer que a distorção constante da *Storia pittorica* de Lanzi reflecte substancialmente uma distorção, ou melhor, aquela distorção que caracteriza a história (não só pictórica) da Itália.

Falámos duma conclusão óbvia, mas a distribuição geográfica dos centros artísticos italianos não é óbvia. Valerá a pena analisá-la.

Vamos considerar os centros artísticos italianos como uma espécie de clube. Quais eram as condições para a inscrição neste clube e quando se fecharam as inscrições? Sem metáfora: porque é que os

⁴⁰ Cf. C. Dionisotti, «Culture regionali e letteratura nazionale in Italia», in *Lettere italiane*, XXII, 1970, p. 142.

⁴¹ Cf. G. Previtali, «Teodoro d'Errico e la "questione meridionale"», in *Prospettiva*, Outubro 1976, n.º 3, pp. 17-34; idem, na recensão de L. G. Kalby, «Classicismo e maniera nell'officina meridionale», in *Prospettiva*, Janeiro de 1976, n.º 4, pp. 51-54; G. Previtali, «Il Vasari e l'Italia meridionale», in *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974)*, Florença, 1976, pp. 691-99; idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Turim, 1978.

centros artísticos italianos foram, historicamente, aqueles e não outros? E quando (e porquê) deixaram de aparecer centros novos?

Para responder será necessário partir de muito longe. A antiguidade e a persistência dos centros urbanos é na realidade uma das características mais salientes da história da península. Segundo Sereni, numa amostra de oitenta mil centros mais de um quarto (2684) vem fundado da época romana ou pré-romana, pouco menos de um terço é fundado entre o século VIII e o século XII, e menos de um oitavo no período posterior ao século XIV⁴². Mas este dado quantitativo, em si mesmo impressionante, esconde um outro, qualitativo, mais carregado de consequências para a história italiana, mesmo nas suas dimensões artísticas: e é que um contraste fundamental entre os centros urbanos da península já se tinha delineado no decurso do I século a.C.⁴³.

8. Questões de longa duração

Neste período tiveram realmente lugar dois processos paralelos mas de sentido diferente. Após o fim da guerra social (88 a. C.), um grande número de camponeses empobrecidos do Centro-Sul tendia a abandonar os campos e deslocar-se para Roma. A classe dirigente de Roma teve por isso de ver com bons olhos as rentabilidades maciças de reconstrução e renovação de instalações promovidas pelos municípios ex-aliados. Ainda que a hipótese de uma clarividente política de absorção da mão-de-obra disponível por meio da edilidade seja de excluir, o resultado foi de qualquer modo o de aliviar a pressão migratória em direcção a Roma. Antigos centros

⁴² Cf. E. Sereni, «Agricoltura e mondo rurale», in *Storia d'Italia* Einaudi, I, I caratteri originali, Turim, 1972, pp. 176-77.

⁴³ Para tudo o que vem a seguir, cf. E. Gabba, «Urbanizzazione e rinnovamento urbanistici nell'Italia centro-meridionale del I secolo a. C.», in *Studi classici e orientali*, XXI, 1972, pp. 73-112; idem, «Considerazioni politiche ed economiche sullo sviluppo urbano in Italia nei secoli II e I a. C.», in *Hellenismus im Mittelitalien*, ed. por P. Zanker, Abh. d. Ak. d. Wiss. in Göttingen, II, Göttingen, 1976, pp. 317-26; C. Violante, «Primo contributo a una storia delle istituzioni ecclesiastiche nell'Italia centro-settentrionale durante il Medioevo: province, diocesi, sedi vescovili», in *Miscellanea historiae ecclesiasticae*, V (Colloquio de Varsovie... sur la cartographie, etc.), Lovaina, 1974, pp. 169-204.

ampliaram-se, cingindo-se de muralhas, e numerosas comunidades saíram do estado tribal para passarem a uma vida social de tipo urbano. Essas iniciativas municipais verificaram-se em todo o Centro-Sul, com a excepção (significativa, pelos motivos que veremos) da faixa central, onde anteriormente tinha havido fixações etruscas: a Etrúria e parte da Úmbria hodierna.

Mais ou menos no mesmo período foi-se realizando a colonização romana da Gália cisalpina. Também ela foi acompanhada da fundação de centros urbanos, mas segundo modalidades muito diferentes das praticadas no Centro-Sul. Não só porque o número dos novos centros foi consideravelmente menor, mas sobretudo porque a sua fundação decorreu em conformidade com um verdadeiro plano regulamentar, que implicava uma reorganização do território, a construção de obras hidráulicas e coisas no género⁴⁴. De um lado, portanto, uma espécie de «urbanização selvagem», gerida isoladamente pelos municípios; do outro, uma urbanização regulamentada e planificada por Roma. Consequentemente, diferentes, e diferentemente equilibradas, relações entre a cidade e o campo.

Há anos, expondo de maneira mais precisa uma velha ideia sua, Salvatorelli sustentou que de história da Itália em sentido próprio podia começar-se a falar a partir do século I a. C., e precisamente a partir da guerra social, seguida da concessão da cidadania romana aos itálicos⁴⁵. As considerações agora feitas trazem elementos ulteriores em favor desta tese. A história da Itália, tão pobre em revoluções, teria portanto nascido sob o signo de uma revolução meio vitoriosa.

Com isto não se quer dizer, evidentemente, que a questão meridional tenha começado agora. É no entanto verdade que o desequilíbrio fundamental que caracteriza a história da península (e sem o qual essa história teria sido diferente daquilo que foi e é) tem as suas remoras raízes nas divergentes vicissitudes do século I

⁴⁴ Cf. G. Tibilerti, «La romanizzazione della valle padana», in *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia*, Bolonha, 1964, I, pp. 27-36.

⁴⁵ Cf. L. Salvatorelli, *Spiriti e figure del Risorgimento*, Florença, 1961, pp. 3-35; e também, idem, «L'unità della storia d'Italia», in *Pan*, I, 1933-34, pp. 357-72.

a. C. As perturbações e os traumas sucessivos puderam alterar este desequilíbrio, mas não eliminá-lo.

No fim da Antiguidade a rede dos centros urbanos italianos apresentava pois um aspecto dúplice: no Centro-Sul (exceptuada a Etrúria e parte da Úmbria actual), uma malha apertada, no Norte, um reticulado muito mais aberto. A resistência dos dois sectores, já então fortemente enfraquecidos, à convulsão que se seguiu foi muitíssimo diferente. Para ficar ciente disso basará examinar o mapa das dioceses italianas no início do século VII. Como se sabe, as sedes episcopais coincidiam de facto com os centros urbanos: a destruição ou o despovoamento destes últimos acarretava, após um lapso de tempo às vezes bastante longo, ou a transferência da diocese para um centro contíguo, ou a sua supressão. Por estes motivos, um exame das dioceses suprimidas fornece uma série de indicações bastante significativas.

O que logo salta aos olhos é a grandeza do fenómeno: em 232 dioceses existentes no início do século VII, 106 (incluindo três incertas) foram suprimidas. Quase metade, portanto. Note-se que as dioceses transferidas de um centro em ruína para um centro contíguo de recente fundação (de Luni para Sarzana, por exemplo, ou de Roselle para Grosseto) não figuram entre as suprimidas: o quadro dos centros desaparecidos ou reduzidos a aldeias fica assim aproximado por defeito. Mas, a par da grandeza do fenómeno, impressiona a sua distribuição geográfica. Das 106 dioceses suprimidas, 15 pertenciam ao Norte, 42 ao Centro e 49 (quase metade) ao Sul e às ilhas. O reticulado urbano mais espesso revelou-se portanto o mais frágil. É verdade que, não obstante a mortandade ocorrida, o número das dioceses meridionais continuou elevadíssimo: mas tratava-se, e trata-se ainda hoje, de dioceses na sua maioria pequeníssimas, coincidentes com localidades de importância muitas vezes diminuta.

Bem diversa foi, por outro lado, a resistência que opôs o reticulado urbano relativamente mais aberto do Norte (e de parte do Centro). Desapareceram, é certo, ou decaíram gravemente, centros costeiros ou próximos da costa, tais como Aemonia, Aquileia, Altinum, Vicohabentia, mais expostos às invasões: mas o quadro não sofreu globalmente modificações demasiado graves. Poder-se-ia com base nisto traçar uma linha que ligasse Roselle (ou, preferindo, Grosseto), Chiusi, Perugia, Ancona. A sul desta linha ima-

ginária, um meio cemitério de centros urbanos⁴⁶; a norte, uma série de cidades atingidas de maneira por vezes muito grave, mas quase nunca definitiva. Corfinium ou Marruvium, ao contrário de Bolonha ou de Placência, já não iriam ressurgir. Atás desta dicotomia transpatece (exceptuadas algumas divergências na faixa que abrange o Lácio setentrional e a Úmbria meridional) a oposição que tinha vindo a acentuar-se, a partir do século I a. C., entre as fixações urbanas nas várias partes da península.

A sorte de Bolonha ou Placência relativamente a Corfinium ou Marruvium explica-se naturalmente à luz da história italiana subsequente. Detenhamo-nos agora sobre este ponto. Tentemos dar um salto de alguns séculos. Depois do Milénio, há em toda a Itália um resurgimento das cidades, mas no decurso de um século as vicissitudes do Centro-Norte, por um lado, e do Sul, pelo outro, divergem mais uma vez. À Itália das comunidades contrapõe-se uma Itália feudal. O desenvolvimento autónomo das cidades meridionais deixa de existir: Amalfi, para lembrar apenas um caso exemplar, entra em decadência. Paetmo prospera e refotça-se, mas fá-lo porque é sede de uma corte. O panorama que se ia esboçando, análogo ao da Itália centro-setentrional, tipicamente policêntrico, dá lugar a um outro completamente diferente, caracterizado pelo esmagamento das cidades menores em detrimento das metrópoles. É costume atribuir essa viragem decisiva a factores exógenos: a conquista notmunda primeiro, a dominação sueva depois. Mas as explicações do tipo «invasão dos Hicsos» são sempre simplistas. A geografia da Itália comunal convida antes a reflectir sobre o peso determinante que puderam ter elementos mais profundos e mais antigos. A área de difusão das comunidades coincide largamente, de facto, com aquela parte da Itália em que o reticulado urbano de origem romana ou pré-romana se revelou mais resistente. Trata-se, é certo, de uma coincidência imperfeita: se sobrepusermos as duas áreas, fica de fora uma faixa da Itália central, a sul da zona Roselle (Grosseto)-Chiusi-Perugia-Ancona, onde todavia se desenvolveram cidades comunais como Orvieto ou Viterbo. Mas é precisamente esta faixa de não coincidência que é significativa, porque remete mais uma vez para uma dicotomia mais antiga: o contraste entre

⁴⁶ A expressão é de E. Seston (veja-se a nota bibliográfica no subcapítulo seguinte).

as duas partes da península gerado no século I a. C. Mais de mil anos depois, aquele contraste mostrava-se ainda actuante.

9. Deslocação dos centros artísticos

Estas contradições de longo (ou longuíssimo) período têm de estar presentes se quisermos compreender a deslocação geográfica dos centros artísticos italianos. Entre eles encontramos de facto muitos centros de origem romana ou pré-romana: mas isto não constitui uma condição necessária (e também não suficiente) para a admissão no clube de que acima falávamos. Basta pensar em Veneza ou em Fertara para perceber que devemos procurar noutra direcção. Ter sido sede de diocese? Talvez esta deva ser considerada uma condição quase necessária, na medida em que é difícil encontrar um centro artístico italiano que não tenha sido também sede episcopal. As excepções — como Saluzzo ou Fabriano, que só raramente se tornaram sedes episcopais — são pouquíssimas: quanto aos mosteiros, trata-se de centros *sui generis*, caracterizados pela ausência de uma periferia própria. Mas não se trata com certeza de uma condição suficiente: os centros de diocese que não tiveram papel de relevo na história artística são inúmeros — desde Sarsina a Numana e às miríades de centros episcopais menores do Mezzogiorno. É pois no âmbito dos centros de diocese que devemos em regra procurar os centros artísticos italianos. Mas quais os elementos (históricos, bem entendido, não formais) que definem este subconjunto?

Avancemos por eliminações sucessivas. Examinemos em primeiro lugar os centros desaparecidos ou decaídos (e não mais restaurados) desde o início do século VII. Entre eles, nenhum (com a possível excepção de Aquileia) pode ser definido como centro artístico em sentido próprio. O campo de pesquisa restringe-se imediatamente. Passemos agora em revista as sedes episcopais instituídas depois do século VII. É possível identificar uma fase de intensa reorganização da geografia eclesiástica italiana, que começa no Sul a partir dos séculos XI e XII e no Centro-Norte a partir dos meados do século XIV⁴⁷. Todavia, nenhuma das sedes episcopais instituídas

⁴⁷ Vejam-se a propósito os volumes publicados das *Rationes decimarum*.

depois destes limites pode merecer a qualificação de centro artístico. Como se vê, o número dos possíveis candidatos continua a restringir-se. Se continuarmos esta operação de apuramento, chegamos à conclusão seguinte: as inscrições no clube dos centros artísticos italianos, abertas em princípio a todas as sedes episcopais, fecharam no fim do século XI. Findo este período, as novas sedes — quer se tratasse de Alexandria ou de Livorno, de Carpi ou de Prato, de Foggia ou de Civitavecchia — encontraram as portas trancadas.

Até aqui temos delimitado fortemente as condições cronológicas necessárias à admissão: mas não apurámos ainda as condições suficientes. Por outras palavras: todos os centros artísticos italianos correspondem a outras tantas sedes episcopais existentes no fim do século XI; mas a recíproca não é verdadeira. Porque é que Andria, Matelica, Venosa, Taranto (para citar alguns nomes de sedes escolhidas ao acaso) não conseguiram tornar-se centros artísticos no pleno sentido do termo?

Aquilo que finalmente nos permite determinar as coordenadas geográficas e cronológicas dos centros artísticos italianos é a decisiva contraposição entre as duas Itália — a comunal e a feudal — que surge exactamente no decurso do século XI. Na Itália centro-setentrional (à parte os casos *sui generis* de Veneza e, obviamente, de Roma) os centros artísticos identificam-se com as cidades que desenvolveram uma intensa vida comunitária — todas, sem excepção, sedes episcopais⁴⁸. Na Itália meridional (salvo a excepção de Messina), identificam-se com as cidades posteriormente sufocadas pelo centralismo normando-suevo (Amalfi, Bari) e com as que foram sedes de corte (Palermo, Nápoles). A fronteira entre estas duas Itália artísticas — policêntrica uma, oligocêntrica a outra — reproduz aquela que se formou no século I a. C. e que nunca foi eliminada por vicissitudes posteriores.

⁴⁸ Cf. E. Sestan, «La città comunale italiana dei secoli XI-XIII nelle sue note caratteristiche rispetto al movimento comunale europeo», in *XI^{mo} Congrès International des Sciences Historiques, Rapports*, III, Estocolmo 1960, pp. 75-95, em particular p. 85.

10. *As cidades comunais*

É claro que sublinhar a impotência decisiva das cidades comunais no desenvolvimento da arte italiana não significa reeditar divagações retóricas de sabor oitocentista sobre a comuna livre, rústica ou não. Aquilo que conta aos nossos olhos é, acima de tudo, a presença simultânea de uma série de centros urbanos com um poder comunal e um poder episcopal, por vezes aliados, mais frequentemente opostos, que deram lugar a um duplice consumo, alternativamente laico e eclesiástico, de duração não episódica. Em segundo lugar, a exacerbada tensão municipalista — explodindo na época comunal com particular violência mas destinada a uma duração muito mais longa — que constitui um fortíssimo impulso à diversificação artística. De um lado, portanto, uma situação de potencial concorrência no interior de cada centro; do outro, a existência de uma situação análoga entre centros diversos. Isto significa que nos movemos, ainda hoje, no âmbito do modelo concorrencial delineado por Lanzi. Também para nós, com efeito, a presença ou a ausência de uma situação de concorrência entre artistas e entre consumidores é índice da existência ou da inexistência de uma tendência à inovação artística. Não iremos ao ponto de identificar sem mais nada inovação e qualidade — com o que cairíamos na tautologia das palavras de Kenneth Clark citadas no início. É fora de dúvida, porém, que as condições que tendem a favorecer a inovação artística se verificam em regra nos referidos centros. Os centros artísticos, na verdade, poderiam ser definidos como lugares caracterizados pela presença de um número razoável de artistas e de grupos significativos de consumidores, que por motivações variadas — glorificação familiar ou individual, desejo de hegemonia ou ânsia de salvação eterna — estão dispostos a investir em obras de arte uma parte das suas riquezas. Este último ponto implica, evidentemente, que o centro seja um lugar ao qual afluem quantidades consideráveis de recursos eventualmente destinados à produção artística. Além disso, poderá ser dotado de instituições de tutela, formação e promoção de artistas, bem como de distribuição das obras. Por fim, terá um público muito mais vasto que o dos consumidores propriamente ditos: um público não homogêneo, certamente, mas dividido em grupos, cada um dos quais poderá ter hábitos de percepção e critérios de valorização

próprios que poderão traduzir-se em expectativas e exigências específicas.

Trata-se, como é evidente, de uma definição o mais possível genérica — mas, ao mesmo tempo, historicamente restritiva. Com efeito, não se vê como seja possível, por exemplo, encontrar uma pluralidade de consumidores no âmbito de um mosteiro da Alta Idade Média capaz de provocar conflitos semelhantes àqueles que, mesmo no campo das opções artísticas, opuseram bispo e capítulo⁴⁹. Mas é claro que as noções de «centro» e «periferia» têm, referidas à Europa monástica, um significado muito diferente daquele que se lhes pode atribuir nos séculos posteriores ao milénio. Além disso, a definição que apresentamos é contraditória com a noção de centro exclusivamente artístico. Só poderá ser centro artístico um centro de poder extra-artístico: político e/ou económico e/ou religioso. Por isso a mera presença, ou mesmo a concentração de obras de arte numa determinada localidade não basta para fazer desta um centro artístico no sentido acima indicado. Os castelos, as vivendas ou os santuários poderão eventualmente ser considerados projecções físicas locais de um poder político, económico ou religioso situados noutra parte.

11. *Centros de inovação e áreas retardadas*

Se o centro tende a configurar-se como lugar de inovação artística, a periferia, correlativamente, tende a configurar-se (embora nem sempre) como lugar de atraso. É deste fenómeno — decerto o mais frequente nas relações entre centro e periferia — que vamos tentar delinear uma tipologia sumária. É possível distinguir um atraso plurissecular, como no caso da produção artística dita «popular», muitas vezes elaborada por camponeses para camponeses; um atraso plurigeracional, como no caso de produtos executados por artistas profissionais mas para uma clientela de camponeses; e

⁴⁹ Veja-se, por exemplo, o que acontece em Lausana no fim do século XII, quando o cônego Henrique Albus, agindo em nome do capítulo na qualidade de intendente da construção, despede os mestres chamados pelo bispo Rogério de Vicopisano: cf. M. Grandjean, *La cathédrale de Lausanne*, Lausana, 1877, pp. 46 ss.

um atraso de poucos anos, que apesar disso é sentido como traumático porque coincide com momentos e situações caracterizadas por súbitas mudanças de gosto. Isto é, teremos respectivamente: produtos como betços ou colhetes decorados, leitos, arcas, tecidos de vários géneros, utensílios construídos pelos próprios utentes⁵⁰; ciclos de frescos pintados por oficinas de pintores itinerantes, dedicados à decoração de oratórios campestres ou de igrejas de pequenas cidades; ou finalmente obras de pintores de renome que de um momento para o outro se viram postas à margem do mercado artístico.

Tomemos um produto campesino, seja um utensílio ou um objecto litúrgico. As formas fundamentais baseiam-se num repertório limitado (espirais, círculos, estrelas, etc., combinados de várias maneiras) que permanece quase imutável durante séculos, a ponto de alguns deles parecerem remontar mesmo ao período neolítico. A viscosidade, a persistência tipológica são neste domínio particularmente fortes. Se, pelo contrário, atentarmos nos produtos das oficinas itinerantes — por exemplo aquelas equipas de artistas que trabalhavam no Vercellese por volta de 1450-70, a que se deve entre outras coisas a decoração pictórica do oratório de São Bernardo em Gattinara⁵¹ —, vemos que eles retomam com variações mínimas modelos que talvez remontem aos últimos decénios de Trezentos. Como exemplo do terceiro tipo poder-se-á lembrar o que escrevia Vasari a propósito de algumas pinturas de Perugino para a Igreja da Santíssima Anunciada, em Florença:

«Diz-se que quando a dita obra foi mostrada todos os novos artistas a censuraram; e concretamente porque Pietro se tinha servido daquelas figuras que já outrora tinha posto em obra: pelo que os seus amigos diziam, para o provocar, que não se havia cansado e que tinha abandonado o bom modo de trabalhar ou por cobiça ou para não gastar tempo. Aos quais Pietro respondia: “Eu pus em obra as figuras que vós outrora elogiastes e que vos agradaram infinitamente: se agora vos desagradam e não as elogiáis, o que é

⁵⁰ Mas muito mais frequentemente por artesãos em contacto estreito com o próprio público. Cf. S. Ortonelli, «L'artigianato ligneo nelle Valli Occitane Piemontesi», in *Quaderni storici*, 1976, n.º 31, pp. 280 ss.

⁵¹ *Opere d'arte a Vercelli*, cit., p. 5.

que eu posso fazer?” Mas eles continuaram a espicaçá-lo com poemas e vilanias em público.

Depois, já velho, tendo partido de Florença e regressado a Perugia, realizou alguns frescos na Igreja de São Severo (...). Trabalhou igualmente em Montone, em Fratta e em muitos lugares do condado de Perugia.⁵²

Aos diversos níveis que esquematicamente distinguimos correspondem, portanto, diversos graus de viscosidade (e correlativamente uma maior ou menor possibilidade de localização cronológica). Não será arriscado concluir que numa situação de autoconsumo artístico como a dos camponeses o incentivo à inovação é praticamente nulo. Numa situação de semimonopólio como aquela em que trabalhavam os pintores itinerantes verceleses dos meados de Quatrocentos podia-se fazer uso de modelos em certos casos bastante antigos sem correr o risco de iludir as expectativas de um público que não tinha nenhuma possibilidade de confronto. Numa situação de concorrência como a de Florença por volta de 1505, é a crítica exercida pelos «novos atífices» colegas e rivais que leva Perugino a transferir-se da cidade (embora não definitivamente) para o condado úmbrio. Não se pode neste caso falar de «atraso periférico» em sentido próprio: mas é na periferia que o pintor é obrigado a refugiar-se para poder continuar a trabalhar e a receber encomendas para uma produção que no centro deixou de satisfazer.

12. Periferização e desqualificação

Outras vezes, inversamente, é a deslocação material das obras do centro para a periferia — geográfica e/ou social — a deixar entrever que esta última é identificada com um gosto artístico retardatário. Tome-se o caso do púlpito da Catedral de Cagliari, esculpido por um mestre de nome Guglielmo entre 1159 e 1162 para a catedral de Pisa, e transportado para a Sardenha na altura em

⁵² *Le opere di G. Vasari con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, Florença, 1906, III, p. 586 ss. (as outras citações das *Vidas* de Vasari serão daqui em diante referidas a esta edição, indicadas do modo seguinte: Vasari, vindo depois os números do volume e da página).

fig 3 que se inaugura em Pisa (1312) o púlpito de Giovanni Pisano. Uma inscrição em versos foi aposta para recordar o evento:

«Castello Castri concexit
Virgini Matri direxit
Me templum istud inuexit
Ciuitas Pisana.»⁵³

O novo público a que se destinava o púlpito era o da colónia de Pisa estabelecida em Cagliari, no bairro da colina dominada pelo Castelo de Castro. Nas proximidades deste, símbolo e fulcro do domínio pisano, tinha sido construída a nova catedral. O velho púlpito da catedral de Pisa devia portanto ser, para a colónia toscana, como que uma venerável relíquia da terra de origem, uma referência a um património cultural comum, um meio de identificação e um factor de coesão. Note-se, além disso, que na altura em que o púlpito era transferido estava a concretizar-se uma grave ameaça ao domínio pisano, visto que o pontífice tinha concedido ao rei de Aragão a investidura do reino da Sardenha. Mas não deixa de ser significativo que o reforço dos vínculos culturais com a mãe-pátria fosse feito com o envio de uma obra que tinha mais de cento e cinquenta anos: sempre é verdade que se atribuía à colónia um gosto mais atrasado que o da metrópole.

Outros casos do mesmo género, embora menos clamorosos, mostram que esta minha interpretação não se baseia numa petição de princípio. Entre Quinhentos e Setecentos, os polípticos de Trezentos são retirados das mais famosas igrejas de Siena e relegados para longínquos oratórios ou capelas rústicas: o de Pietro Lorenzetti, antes no Carmine, acaba em Santo Ansano de Dofana. Por vezes a desqualificação é mais social do que geográfica, como no caso da Anunciação de Ambrogio Lorenzetti, que passa da Sala do Consistório do Palácio Público para «um compartimento (...) ao lado da cozinha, onde os pajens costumam jantar». Deste modo, uma obra que tinha sido encomendada por Francesco, monge de São Galgano, camarlengo da Biccherna, acabava por ser usufruída,

⁵³ «A cidade de Pisa construiu-me — a mim — este templo, deu-me o Castelo de Castro, dedicou-me à Virgem-Mãe»: D. Scano, *Storia dell'Arte in Sardegna dall'XI al XIV secolo*, Cagliari-Sassari, 1907, pp. 292 ss.

não pelos governantes de Siena a quem originariamente se destinava, mas por um público de baixo nível social⁵⁴. Por outras palavras, pode acontecer que monumentos, alfaías e obras do passado a certa altura sejam cedidas ou deitadas para um canto como peças de vestuário usadas. Uma recolha sistemática deste tipo de testemunhos seria grandemente reveladora das relações instáveis que historicamente ocorreram entre cada centro e as respectivas periferias.

O que foi dito até aqui é quanto basta para mostrar que o nexo centro/periferia não pode ser visto como uma relação invariável entre inovação e atraso. Trata-se, pelo contrário, de uma relação móvel, sujeita a acelerações e tensões bruscas, ligada a modificações políticas e sociais e não apenas artísticas. Valerá a pena analisar a este propósito o panorama traçado por Vasari, dado que nas *Vite* ele apresentou um modelo canónico, importante e duradouro, da periferia como atraso.

13. Vasari

Para Vasari, a única solução para um artista nado e criado na província é a de estabelecer contacto com o centro: só assim poderá entrar no jogo da inovação e do progresso. A vocação hegemónica que era a de Florença desde os fins do século XIII virá a ser assumida, a partir do segundo decénio de Quinhentos, por Roma. E é a Roma, impelidos por uma espécie de irresistível tropismo, que rendem a dirigir-se de qualquer parte da Itália artistas que mais ou menos vagamente se apercebiam donde soprava o vento. Assim foi o caso de Parmigianino, que

«...desejoso de ver Roma, como queria aperfeiçoar-se e ouvia louvar muito as obras de bons mestres, particularmente as de Rafael

⁵⁴ C. Brandi, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933, pp. 135 ss. Quanto ao retábulo de Carmine, cf. idem, «Ricomposizione e restauro della Pala del Carmine di Pietro Lorenzetti», in *Bolletino d'arte*, XXXIII, 1948, pp. 68 ss. Um caso interessante de obras que se tornaram obsoletas e foram por isso relegadas à periferia é o das «armilas» da coroação de Frederico Barbarroxa (hoje no Louvre e em Nuremberga) que o imperador mandou dar ao grão-príncipe Andrei Bogoljubsky, em Vladimir: cf. A. Buehler, «Zur Geschichte der deutschen Reichsklemdien», in *Das Münster*, n.º 27, 1974, pp. 408-9.

e de Miguel Ângelo, revelou o seu propósito e desejo aos velhos tios»⁵⁵.

Assim o de Niccolò Soggi, que

...ouvindo dizer que em Roma se faziam grandes coisas, partiu de Florença, pensando nas aquisições artísticas e no dever de progredir alguma coisa....»⁵⁶

Ou ainda o de Pierino da Vinci, que

«...enquanto assim se sentia, muitas vezes e a diversas pessoas tinha ouvido falar das coisas de Roma respeitantes à arte, e exaltá-las, como faz toda a gente, pelo que se acendeu nele um grande desejo de as ver, esperando tirar proveito delas, não vendo apenas as obras dos antigos mas também as de Miguel Ângelo, e a ele mesmo, então vivo e residente em Roma»⁵⁷.

Isro é igualmente válido para Giovanni da Udine, que, enquanto estava em Veneza com Giorgione «a aprender a arte do desenho»,

«ouviu tanto louvar as coisas de Miguel Ângelo e Rafael que decidiu ir para Roma de qualquer modo»⁵⁸.

Ou para Battista Franco, que

«...tendo-se dedicado ao desenho na sua primeira infância, foi aos vinte anos para Roma, como alguém que aspira à perfeição naquela arte; aí, depois de, com muita aplicação, se ter dedicado ao desenho durante algum tempo e depois de ter visto os estilos de vários, concluiu que outra coisa não queria estudar nem imitar senão os desenhos, pinturas e esculturas de Miguel Ângelo»⁵⁹.

⁵⁵ Vasari, V, p. 221.

⁵⁶ *Ibidem*, VI, p. 18.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 550.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 571.

Face às revelações romanas, artistas já afirmados repudiam a sua primeira formação e recomeçam do princípio. Também este — o do arrisra já célebre que se torna de novo discípulo uma vez descoberra a boa maneira — é um *topos* que reaparece frequentemente em Vasari: um exemplo notável é o de Rafael, que, rendo visto o debuxo da *Bataglia di Cascina* de Miguel Ângelo, fez aquilo que

«um ourro que rivesse perdido a coragem, parecendo-lhe que tinha deitado fora o reppo decorrido até então, nunca teria feito, ainda que dorado de belíssimo talento...»

e foi que

«purificando-se e desembaraçando-se da maneira de Pietro para aprender a de Miguel Ângelo, cheia de dificuldade em todos os aspectos, de mestre se tornou quase um novo discípulo, e com incrível aplicação se esforçou por fazer em poucos meses, sendo já homem, aquilo para que seriam necessários aquela tenra idade em que tudo se aprende melhor e um espaço de muitos anos»⁶⁰.

O mesmo *topos*, com expressões análogas às de «purificar-se» de uma formação anterior ou «de mesrre tornar-se discípulo», reencontra-se na vida de Garofalo, que, chegado a Roma,

«...ficou quase desesperado, se não maravilhado, ao ver a graça e a vivacidade que tinham as pinruras de Rafael e a profundidade do desenho de Miguel Ângelo; pelo que amaldiçoava as maneiras da Lombardia e aquela que com tanto estudo e afínco tinha aprendido em Mântua; e, se pudesse, de boa vontade se teria purificado delas. Mas, já que outra coisa não podia fazer, decidiu tentar desaprender e, depois de tantos anos perdidos, de mestre tornar-se discípulo»⁶¹.

A maldição das maneiras da Lombardia faz lembrar as «blasfémias da Lombardia» com que se encerra o *Dialogo della lingua*, de

⁶⁰ *Ibidem*, IV, p. 374.

⁶¹ *Ibidem*, VI, p. 461.

Maquiavel, dando testemunho de uma concepção igualmente monocêntrica — muito mais evidente quando se repara que a vida de Garofalo, nos propósitos de Vasari, era destinada a fazer

«uma breve recolha de todos os melhores e mais excelentes pintores, escultores e arquitectos que nos nossos tempos tem havido na Lombardia...»⁶²

Nem é caso único porque, falando com Vasari, Girolamo da Carpi

«...lamentou muitas vezes ter consumido a sua juventude e os seus melhores anos em Ferrara e em Bolonha e não em Roma ou noutro lugat, onde sem dúvida teria tido mais proveito»⁶³.

Chega-se, portanto, a Roma partindo de Parma, de Florença, de Veneza, de Mântua ou de Ferrara; e quem, tendo-a conhecido, é coagido a abandoná-la, sofre profundamente, como Polidoro de Caravaggio, que, em Messina,

«ardia sempre no desejo de rever aquela Roma que agita constantemente aqueles que lá estiveram muitos anos quando se encontram noutras regiões»⁶⁴,

ou como Garofalo, que, em Ferrara,

«ao fazer aquelas obras, quando alguma vez se lembrava de que tinha deixado Roma, sentia uma dor viva e resolvia voltar para lá de qualquer modo»⁶⁵.

A imagem da província é tudo o que de mais afastado se possa imaginar da imagem do centro, prestigiosa e estimulante. Um caso extremo é o da Calábria, pátria de Marco Cardisco, acerca do qual Vasari escreve:

⁶² *Ibidem*, p. 457.

⁶³ *Ibidem*, pp. 472 ss.

⁶⁴ *Ibidem*, V, p. 151.

⁶⁵ *Ibidem*, VI, p. 463.

«Mas se acaso vemos nascer em qualquer província um fruto que não costuma nascer lá, ficamos maravilhados; regozijamo-nos muito mais com um bom arrista quando o encontramos num sítio onde não nascem homens de profissão semelhante.»⁶⁶

Nem sempre é a província esta região desolada onde não medra a planta dos artistas; mas quando eles aí aparecem será melhor que não fiquem lá por muito tempo, porque nela faltam exemplos, emulação, concortência — ou seja, alguns dos elementos fundamentais para o desenvolvimento da capacidade inventiva. Arezzo, terra natal de Vasari, encontra-se nestas condições. Para Giovan Antonio Lappoli este é um

«lugar onde nem sequer podia aprender por si, ainda que fosse dotado de inclinação natural»⁶⁷,

nem de outro modo Montorsoli considera Perugia — estar lá não o favorecia em nada («não se sentia animado e não aprendia») — ou Daniele Ricciarelli considera Volterra, onde se nota

«não haver (...) concorrência que o impelisse a subir a mais elevado nível e não haver naquela cidade obras antigas ou modernas com as quais pudesse aprender alguma coisa»⁶⁸.

Não apenas Arezzo, Perugia ou Volterra: mesmo Siena é considerada uma província pouco estimulante aos olhos de Vasari, que conta como António Sodoma

«...não encontrando qualquer espécie de concorrência naquela cidade, nela trabalhava sozinho: o que, embora lhe fosse de certa utilidade, acabou por lhe causar dano: porque, estando como que adormecido, não estudou nunca»⁶⁹.

Da mesma opinião é Beccafumi que, ainda segundo Vasari,

⁶⁶ *Ibidem*, V, p. 211.

⁶⁷ *Ibidem*, VI, pp. 5 ss.

⁶⁸ *Ibidem*, VII, p. 50.

⁶⁹ *Ibidem*, VI, p. 380.

«...não tinha desejo maior que o de aprender e sabia que em Siena perdia o seu tempo»⁷⁰,

e do mesmo modo serão consideradas Bolonha e Ferrara, no caso de Vignola ou no caso, já citado, de Girolamo da Carpi.

Trata-se de casos em que o artista — no dizer de Vasari — teria quase sempre tomado consciência da situação. Noutras partes ele limita-se a observar que o artífice de que fala, se tivesse a possibilidade de sair da sua província, teria feito coisas extraordinárias (impossíveis a quem permaneça na periferia). Assim é a propósito de Luca de Longhi que

«se tivesse saído de Ravena (...) teria um sucesso raríssimo»⁷¹,

ou de um grupo de escultores lombardos que ficaram aquém das suas possibilidades precisamente porque trabalharam em Milão:

«...Mas se houvesse nesse lugar o estudo das artes, que há em Roma e em Florença, estes grandes homens teriam feito coisas estupendas.»⁷²

Particularmente difícil de admitir por Vasari é o caso de quem deliberadamente não se move, como Cola dell' Amatrice, provincial voluntário:

«...o qual, sem se preocupar em ver Roma ou mudar de sítio, ficou sempre em Ascoli»,

quando é certo que

«ele só teria feito coisas apreciáveis se a sua arte fosse praticada em lugares em que a concorrência e a emulação o obrigassem a dedicar-se mais ao estudo da pintura e a exercitar aquele belo engenho de que a natureza visivelmente o dotara»⁷³.

⁷⁰ *Ibidem*, V, p. 634.

⁷¹ *Ibidem*, VII, p. 420.

⁷² *Ibidem*, VI, p. 517.

⁷³ *Ibidem*, V, pp. 214-15. Mas veja-se F. Zeri, «La sorriso anticlassica di Cola dell' Amatrice», in *Diari di Lavoro*, Bérghamo, 1971, pp. 74 ss.

De resto, o desafio que encerram as obras dos grandes não conduzem automaticamente à emulação. Em certos casos o artista «desafiado» deixa-se ficar para trás porque não se sente com capacidade para tanto. Assim é Franciabigio que

«não quis sair nunca de Florença; porque tendo visto algumas obras de Rafael de Urbino, e parecendo-lhe que não podia ombrear com tão grande homem nem com muitos outros de grandíssimo nome, não se quis pôr em confronto com artistas tão excelentes e tão raros»⁷⁴.

Ou Morto da Feltre, que teria tido a intenção de abandonar as pinturas grutescas, que eram a sua especialidade, para se dedicar à pintura figurativa:

«E quando tinha este desejo, sabendo do renome que nessa arte Leonardo e Miguel Ângelo tinham adquirido em Florença com os seus debuxos, imediatamente se pôs a caminho de Florença; e, vendo as obras, não lhe pareceu que pudesse atingir o mesmo grau de perfeição que na profissão anterior tinha atingido: por isso voltou a trabalhar nas suas pinturas grutescas.»⁷⁵

Outros não renunciavam, mas protelam o confronto, como Pierino da Vinci que

«foi, portanto, acompanhado de alguns amigos, e tendo visto Roma e tudo o que desejava, voltou para Florença; pensando bem, as coisas de Roma eram ainda demasiado profundas para ele, e deviam ser vistas e imitadas não assim, nos começos, mas após um maior estudo da arte»⁷⁶.

A emulação entre artistas e os estímulos que possam vir das expectativas do público são, para Vasari, molas fundamentais do progresso artístico. Ora, a falta de elementos de confronto e o fácil contentamento do público fazem com que os artistas na província sejam menos estimulados. É o que acontece a Donatello, em Pádua:

⁷⁴ *Ibidem*, p. 198.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 203.

⁷⁶ *Ibidem*, VI, p. 123.

«...senrindo-se maravilhosamente aqui e sendo louvado por todas as pessoas entendidas, deliberou voltar para Florença, dizendo que, se ali escrivesse mais tempo, teria esquecido tudo o que sabia, pelo facto de ser tão louvado por todos; e que de boa vontade voltava à sua terra onde viria a ser continuamente criticado — crítica essa que lhe daria motivações para estudo e consequentemente para uma glória maior»⁷⁷.

Donatello sabia, segundo Vasari, que em Pádua lhe faltava o estímulo da crítica; outros não se davam conta disso, como Sodoma em Siena, que, sem concorrência, vivia adormecido, ou como os emilianos Barroloмео da Bagnacavallo, Amico Aspertini, Girolamo da Corrignola e Inocenzo da Imola, que

«...não se interessaram pelas engenhosas particularidades da arte como é devido. Mas como em Bolonha naqueles tempos não havia pintores que soubessem mais do que eles, eram considerados os melhores mestres da Itália pelos governantes e populações daquela cidade»⁷⁸.

Nem é diferente a sorte de Marco Cardisco em Nápoles,

«pois que não havendo emulação nem confronto entre os artífices da pintura, foi sempre adorado por aqueles senhores e das suas coisas fez-se sempre recompensar com pagamentos chorudos»⁷⁹.

A função exercida pelos consumidores é assim estrategicamente decisiva. E do consumo napolitano apresenta Vasari, na vida de Polidoro, uma imagem bem mais negativa do que aquela que acaba de ser dada. Depois de rer chegado a Nápoles, Polidoro

«sendo aqueles fidalgos pouco curiosos das coisas excelentes da pintura, esteve quase a morrer de fome»,⁸⁰

pelo que

⁷⁷ *Ibidem*, II, p. 413.

⁷⁸ *Ibidem*, V, p. 177.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 212.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 150.

«...vendo pouco estimado o seu engenho, decidiu afastar-se daqueles que tinham em melhot conta um cavalo que saltasse do que alguém que com as suas mãos fizesse parecerem vivas as figuras pintadas»⁸¹.

O caso de Nápoles é apesenrado como um caso limite, mas também a Roma quatrocentista, com os seus avultados investimentos artísticos, parece a Vasari a expressão de um gosto atrasado e periférico:

«Se o Papa Eugénio IV, quando deliberou fazer de bronze a porta de São Pedro em Roma, se tivesse preocupado em encontrar homens excelentes para aquele trabalho, como no seu tempo facilmente poderia ter feito — sendo vivos Filippo di Ser Brunellesco, Donatello e outros artistas distintos — não teria sido aquela obra realizada de tão infeliz maneira, como se pode ver nos nossos tempos. Mas talvez se passasse com ele o que costuma passar-se com uma boa parte dos príncipes, que ou não são entendidos em obras de arte ou têm por elas pouquíssimo interesse. Mas se considerassem a importância que tem o estimar nas coisas públicas as pessoas excelentes por causa da fama que se lhes deixa, não seriam certamente tão desleixados, nem eles nem os seus ministros; porque quem se entrega a artistas rudes e inaptos dá pouca vida às obras e à fama; além de que assim se causa injúria ao público e à época em que se viveu, fazendo acreditar a quem vem depois que se naquela época tivessem existido melhores mestres, aquele príncipe ter-se-ia servido deles e não dos inaptos e rudes.»⁸²

O estigma de provincianismo mostra-se parricularmente evidente num papa como Sisto IV, alvo tradicional da polémica cultural florentina. Segundo Vasari, o pontífice, preferindo Cosme Roselli a Boticelli, a Guirlandaio, a Signorelli, a Perugino, teria revelado a sua incompetência pessoal, mostrando preferir as cores caras e vistosas de Cosme às engenhosas criações dos outros,

«porque aquelas cores, tal como Cosme tinha previsto, logo

⁸¹ *Ibidem*, p. 151.

⁸² *Ibidem*, II, pp. 453 ss.

deslumbraram de tal maneira os olhos do papa — não muito entendido nestas coisas embora bastante se deleitasse com elas — que não hesitou em concluir que Cosme tinha trabalhado melhor que todos os outros. E, tendo mandado dar-lhe o prêmio, ordenou aos outros que todos cobrissem as suas pinturas com os melhores azuis que encontrassem e as debruassem a ouro, para que fossem semelhantes às de Cosme em colorido e em riqueza. E assim os pobres pintores, desesperados por terem de contentar a pouca inteligência do Padre Santo, se puseram a estragar tudo o que tinham feito de bom»⁸³.

Para entender bem este passo, será oportuno lembrar uma outra anedota, que Vasari inseriu na vida de Miguel Ângelo a propósito de Menighella,

«pintor tude e desajeitado de Valdarno, pessoa divertidíssima, que vinha por vezes a Miguel Ângelo a pedir que lhe fizesse um desenho de São Roque ou de Santo António para ele o pintar aos camponeses. Miguel Ângelo, que se fazia rogado em trabalhar para os reis, punha de lado todos os trabalhos e fazia-lhe desenhos simples, acomodados à maneira e preferências de Manighella: e, entre outros, mandou-lhe fazer um modelo de Crucifixo, que era belíssimo, por cima do qual abriu um buraco, e com ele fazia quadros e outras combinações e ia vendê-los ao campo, de modo que Miguel Ângelo fartava-se de rir; principalmente quando apareciam belos casos como o de um camponês, que mandou pintar São Francisco e, não gostando da veste parda que Menighella pintou, e que ele queria de mais bela cor, Menighella pôs às costas de São Francisco uma capa de asperges de brocado e assim o contentou»⁸⁴.

O passo tem um evidente valor de *topos*, embora a existência de Menighella esreja averiguada. Mas não é isto o que interessa aqui. Importa antes notar que aos olhos de Vasari os gostos da clientela campesina de Menighella, que encomenda quadros com os santos típicos da devoção rural, coincidem com as predileções de um papa como Sisto IV, de cultura e formação fradesca, ligado

⁸³ *Ibidem*, III, p. 189.

⁸⁴ *Ibidem*, VII, p. 282.

a um ambiente retardado — para Vasari, bem entendido — como era o da Roma quatrocentista. Periferia social e periferia geográfica, mais uma vez, sobrepõem-se.

14. Fim do policentrismo e nascimento da «terceira via»

Radical, pottanto, a operação realizada por Vasari. Uma situação como aquela que estava então a aparecer na Toscana — um estado absoluto com base regional, caracterizado pela subordinação e espoliação dos vários centros em benefício da capital — era projectada no passado: o papel de Siena ou de Pisa era diminuído, o de Pistóia, Voltetra ou Luca eliminado, salvando-se Arezzo por caridade para com a tetra natal. Mas esta projecção do presente no passado ou, se se quiser, esta adequação (que era afinal uma deformação) do passado ao presente não se tinha limitado, como vimos, à Toscana. À distância de alguns decénios, Vasari extraía a sùmula de um processo que, no início de Quinhentos, tinha provocado uma dúplici ruptura, política e artística, na história da península, reduzindo drasticamente o policentrismo anterior em benefício de poucos centros que estavam em condições de poder conservar uma certa autonomia. Os anos do início de Quinhentos, que, como se sabe, vêem a súbita periferização de Perugino, coagido a abandonar Florença devido às polémicas dos «novos arrífices», são anos decisivos, em que está a nascer e já a impot-se um novo paradigma, «a terceira via que nós», escreve Vasari, «queremos denominar moderna»: a de Leonardo, de Giorgione, do «graciosíssimo Rafael de Urbino» e do «divino Miguel Ângelo Buonarroti», que «ente os mortos e os vivos tem a palma e os transcende e obscurece a todos». A «terrível» variedade e a riqueza da «terceira via» faz de repente parecer antiquada aquela «beleza nova e mais viva» que tinham começado a usar o bolonhês Francia e Perugino, e mostra «o erro» daqueles que «ao vê-la se puseram a correr como loucos (...), parecendo-lhes que nunca mais se pudesse fazer melhor».⁸⁵

Estava precisamente a impor-se a «terceira via» acompanhando um processo de reestruturação da geografia artística italiana —

⁸⁵ *Ibidem*, IV, pp. 11-13.

processo que Vasari regista e contribui para acentuar projectando-o no passado.

15. Um caso exemplar: a Úmbria

Sigamos este processo através de um caso exemplar — o da Úmbria. Centros como Perugia, Gubbio, Foligno, Todi, Assis, Montefalco, Spoleto, Orvieto, que entre Duzentos e Quatrocentos tinham tido uma produção artística complexa e diversificada, foram durante muito tempo vítimas da óptica centralizadora de Vasari, a tal ponto que só a partir de alguns decénios atrás a pintura da Úmbria anterior a Perugino se tornou objecto de análises específicas⁸⁶. Mas no decurso do século XVI este panorama tão variado tende cada vez mais para a uniformidade e para a repetição. A inovação parece ter-se tornado privilégio e característica de poucos centros maiores.

Um elemento significativo desta situação é a fidelidade a uma fórmula. Veja-se o futuro de um quadro como a *Coroação da Virgem*, de Domenico Ghirlandaio. Pintado em 1486 para os Observantes de São Jerónimo, perto de Narni, é imitado mais vezes por vontade expressa dos interessados: na *Coroação da Virgem* da Igreja dos Reformados de Montesano, em Todi, que Spagna se empenhara em fazer «pictam de auro cum coloribus et aliis rebus ad speciem et similitudinem tabulae factae in Ecc. Sancti Jeronymi de Narnia», e que foi acabada em 1511; na *Coroação* pintada pelo mesmo Spagna para os franciscanos de Trevi; e na que foi feita por

⁸⁶ Cf. B. Toscano, «La fortuna della pittura umbra e il silenzio sui Primitivi», in *Paragone*, XVII, Março 1966, n.º 193, pp. 3 ss. Não pretendendo dar uma bibliografia exaustiva, que seria bastante longa, dos estudos recentes sobre a pintura trecentista da Úmbria, será oportuno lembrar que, no caminho traçado pela nova abertura com que R. Longhi enfrentou o problema da cultura figurativa úmbria daquele período no curso florentino de 1953-54 (cf. «La pittura umbra della prima metà del Trecento attraverso le dispense redatte da Miua Gregori del corso di Roberto Longhi nell'anno 1953-54», in *Paragone*, XXIV, Julho-Setembro, 1973, n.º 281-83, pp. 3 ss.), tem havido nos últimos anos intervenções cada vez mais densas, particularmente por parte de M. Boskovits, P. P. Donari, G. Previtali, U. Scarpellini, B. Toscano, C. Volpe, F. Zeri, graças às quais a situação pode ser avaliada na sua grande complexidade.

Jacopo Siculo, em 1541, para a Igreja da Anunciada, perto de Norcia⁸⁷.

Um outro fenómeno característico é a constituição de dinastias locais, particularmente observável a partir da segunda metade do século XV. O mecanismo parece ser mais ou menos o seguinte. A princípio há a constituição de uma oficina familiar na qual trabalham pai e filhos. Os produtores desta oficina são acima de tudo bastante actualizados e apoiam-se em fórmulas e esquemas recentes que desfrutaram de um grande sucesso. O chefe da oficina pode ter uma experiência bastante vasta devida a viagens, a uma formação fora da terra ou a uma aprendizagem junto de um pintor estrangeiro trabalhando naquele lugar. Assim a estada em Norcia de Niccolò da Siena pôde influenciar o aparecimento dos Sparapane ou de Domenico da Leonessa⁸⁸. A dinastia dos Sparapane começa a sua carreira pintando na iconostase da Igreja de São Salvador, em Campi (perto de Norcia), a *Madona col Bambino, santi e storie della vita di Cristo*, deixando-nos data e autoria: «Isto pintou Johani de Sparapane e o seu filho António da Norcia em 1464.» Depois, a utilização dos cartões e do repertório formal do mestre torna-se o habitual *modus operandi* da oficina, segundo um procedimento que podia assegurar a sobrevivência de certos esquemas mesmo através de gerações. É precisamente o caso dos Sparapane de Norcia ou dos Angelucci de Mevale⁸⁹. À medida que o tempo passa alarga-se

⁸⁷ G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, X, Florença, 1908, pp. 83 ss., nota 3, e p. 117, nota 1.

⁸⁸ B. Toscano, «Bartolomeo di Tomaso e Nicola da Siena», in *Commentari*, XV, n. s., 1964, pp. 37-51; ver também G. Chelazzi Dini, «Lorenzo Vecchietta, Priamo della Quercia, Nicola da Siena», in *Jacopo della Quercia tra Gotico e Rinascimento*, Florença, 1976, pp. 203 ss. Sobre o arranjo de um sistema de fórmulas estilísticas por parte de certos mestres da província, sobre a sua cristalização e subsequente abandono no sentido de novas actualizações, vejam-se as observações de F. Zeri a propósito de um anónimo pintor úmbrio de Quatrocentos, o Mestre de Eggi, in «Tre Argomenti Umbri», in *Bollettino d'arte*, XLVIII, 1963, pp. 40-45.

⁸⁹ A. Morini, «Cascia. Chiesa delle Capanne in Collegiacone», in *Rassegna d'arte*, IX, 1909, pp. 173-74; G. Sordini, «Gli Sparapane da Norcia. Nuovi dipinti e nuovi documenti», in *Bollettino d'arte*, IV, 1910, pp. 17-28; A. Morini e P. Pirri, «Una sconosciuta dinastia di artisti umbri», in *Arte e storia*, 1911 e 1912; P. Pirri, «Di una tradizione pittorica in Norcia», *ibidem*, 1914, pp. 521-29; C. Verani, «Gli affreschi quattrocenteschi nella chiesa di Santa Maria

o hiato entre a repetição de modos e fórmulas, tornados então obsoletos, e a produção dos grandes centros. Estas dinastias eram utilizadas por consumidores individuais para pinturas votivas, por confrarias ou ainda por comunidades rurais, podia acontecer que à sombra de um santuário ou de um lugar de peregrinação se estabelecesse uma dinastia de artistas, como a dos Lederwasch, que em Tamsweg, no Salisburghese, passando de pais para filhos, se dedicou à produção artística para o esplêndido santuário de São Leonardo, e cuja casa, contígua à igreja, ainda hoje se visita.

Num primeiro tempo esta prolífera pintura periférica, ligada a consumidores socialmente homogêneos, não apresenta ainda os caracteres nitidamente retardatários que assumirá em seguida, quando o fosso entre centro e periferia se tiver alargado. Mostra até mais vasta propensão e disponibilidade para investimentos artísticos por parte de grupos sociais que até então não tinham manifestado grande interesse nesse sentido. Valeria a pena traçar um quadro das decorações levadas a efeito no decurso de Quatrocentos, com claros intuídos edificantes, por igrejas e oratórios campestres: limitando-nos a alguns casos piemonteses, entre muitos, pode-se pensar em Domenico della Marca d'Ancona — que cobre de frescos a ábside da Igreja de Santa Maria de Spinariano, perto de Ciriè⁹⁰ —, em Giacomino da Ivrea — activo no Canavese e no Valle d'Aosta por volta de meados do século⁹¹ —, em Giovanni Massucco — que trabalha no Monregalese⁹². A instalação na província de artistas

fig. 7

fig. 8

Apparente a Capanne di Colle Giaccone presso Cascia», in *L'Arte*, LXII, 1963, pp. 41-58 e 289-92.

⁹⁰ A. Moretto, *Indagine aperte sugli affreschi del Canavese*, Saluzzo, 1973, pp. 9 ss.

⁹¹ A. Lange, «Notizie sulla vita di Giacomo da Ivrea», in *Bollettino della Società piemontese di archeologia e di belle arti*, XXII, 1968, pp. 98-102.

⁹² Cf. A. Rainel, *Antichi affreschi nel Monregalese*, Cuneo, 1965; G. Romano, «Documenti figurativi per la Storia delle campagne nei secoli XI-XVI», in *Quaderni Storici*, 1976, n.º 31, pp. 134 ss. Sobre muitos produtos de ciclos do gótico tardio de carácter mais ou menos popularizante, muitas vezes encomendados por comunidades rurais ou alpestres, confrarias, pequeno e médio clero, localizados na área alpina ocidental, executados quase sempre por mestres itinerantes que continuam a servir-se por longo tempo dos mesmos esquemas, veja-se: M. Roques, *Les peintures murales du Sud-Est de la France*, Paris, 1961; E. Brezzi, «Precisazioni sull'opera di Giovanni Canavesio. Revisioni critiche», in *Bollettino della Società piemontese di archeologia e di belle arti*, XVIII, 1964,

como Domenico della Marca d'Ancona, provenientes de localidades remotas, talvez igualmente periféricas, acentua-se no decurso do século XV: Giacomo Santori di Giuliana, perto de Palermo, mais conhecido como Jacopo Siculo⁹³, trabalha entre a Úmbria e a Sabina; também na Sabina estão activos, na primeira metade do século, os veroneses Lorenzo e Bartolomeo Torresani; em Basilicata, no mesmo período, encontramos Simone da Firenze⁹⁴. Paralelamente, pintores de renome são afastados ou reafastados do centro para a periferia, porque incapazes de acertar o passo com as propostas dos «novos artífices» e com a consequente mutação verificada no gosto e nas expectativas do público. Além do caso já mencionado de Perugino, que partindo de Florença encontra refúgio em Montone e em Frata, temos o percurso não diferente de Signorelli ou, anteriormente, o de Anronio da Viterbo, que, depois de ter trabalhado em Roma em empreendimentos importantes como os frescos de Santa Francesca Romana, acaba por ser devolvido ao agro viterbense pela actividade dos pintores úmbrios e florentinos chamados por Sisto IV, limitando-se a pintar em Gorchiano⁹⁵.

fig. 9

16. Refluxo e atraso na periferia

Os fenómenos que temos enumerado, a saber: a) a constituição de dinastias locais com o consequente perdurar de certos esquemas através do uso de cartões e de desenhos; b) o estabelecimento na

pp. 35 ss.; A. Griseri, *Jacquero e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, 1965, passim; C. Gardet, *De la peinture du Moyen-Age en Savoie*, II, Annecy, 1966; Z. Birolli, «Il formarsi di un dialetto pittorico nella regione ligure-piemontese», in *Bollettino della Società piemontese di archeologia e di belle arti*, XX, 1966, pp. 115 ss.; E. Rossetti-Brezzi, «Momenti della pittura piemontese», *ibidem*, XXV-XXVI, 1972, pp. 35 ss.; G. Romano e A. F. Parisi, *Catálogo della Mostra del Gotico nel Piemonte centro-occidentale*, Torino-Pinerolo, 1972; G. Romano, vocábulo «Giovanni Canavesio», in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Roma, 1974, pp. 728 ss.; Valle di Susa, cir.

⁹³ Cavalcaselle-Crowe, *Storia della pittura in Italia*, cit., X, pp. 112 ss.; L. Mortari, *Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVII secolo*, Roma, 1957.

⁹⁴ A. Rizzi, «Un pittore rinascimentale in Lucania, Simone da Firenze», in *Napoli nobilissima*, IX, 1970, pp. 11 ss.; *idem*, «Altre opere lucane di Simone da Firenze», in *Antichità viva*, XV, 1976, I, pp. 11 ss.

⁹⁵ L. Baldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma, 1970, p. 19.

periferia de artistas de longínqua proveniência que não se tinham imposto nas respectivas regiões natais nem nos centros artísticos mais importantes; c) o refluxo para a periferia de artistas já célebres postos em crise pelas mudanças estilísticas actuaes — representam um processo de periferização que relega muitas regiões italianas para uma condição de subalternidade cultural destinada a prolongar-se no decurso de séculos sucessivos. A consolidação do estado absoluto com base regional, o estrangulamento das autonomias locais e a acentuada estratificação hierárquica da sociedade tiveram repercussões importantes no plano artístico.

Dada a falta de indagações quantitativas à escala regional e a extrema raridade, relativamente ao período anterior, de indagações sobre os artistas «provinciais», recorreremos ao excelente volume *Ricerche in Umbria*⁹⁶, que analisa os resultados de um vasto inquérito sobre a pintura de Seiscentos e Setecentos numa área da Úmbria meridional. Procuraremos resumir os elementos significativos que emergem desse inquérito e que nos parece terem valor para além do âmbito local.

a) Nos séculos XVII e XVIII a região fica a ser parte integrante do Estado da Igreja: em consequência, a província tende a adaptar-se à metrópole de que depende, dela recebendo os impulsos através de comissões de personalidades enviadas à capital em diversos momentos. É no entanto necessário não considerar a área provincial como ampliação pura e simples da situação dominante no centro de influência. É com efeito possível encontrar, ao lado de presenças definitivas, indícios de situações raras e destoantes;

b) o processo de refeudalização tem importantes consequências no interior da região, no que diz respeito quer à mudança das comissões quer ao tipo de exigências. A procura de obras de arte intensifica-se na cidade e rarefaz-se no campo (salvo excepções e casos particulares). Continua todavia onde existem áreas de pequena propriedade ou formas associativas de propriedade colectiva, ao passo que desaparece em zona de latifúndio;

c) as obras enviadas à periferia pelos artistas do centro têm um

⁹⁶ V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi e B. Toscano, *Ricerche in Umbria*, I, Treviso, 1976.

gosto mais severamente litúrgico do que aquelas que os mesmos artistas apontam para a metrópole;

d) enquanto no século XVII se nota uma relativa capacidade de a província reagir face à cultura metropolitana, ou sintonizando-se ou elaborando variantes, acontece no século XVIII que «os retábulos vêm de Roma para a província como um produto especializado e já sem encontrar concorrência, por vezes ao ponto de se mobilar com peças perfeitamente ajustáveis toda a bateria de altares de uma igreja ou de se transformar a nave em galeria da pintura romana daquela época.»⁹⁷

Nesta imagem de dependência, tornada incondicional e irreversível pela divisão do trabalho e das funções no interior do Estado, poderá deter-se a reflexão sobre «a periferia como atraso». A este nível o problema que toma forma não é já tanto o do atraso como o da dominação simbólica, sobre o qual teremos ocasião de voltar a reflectir.

17. Atraso periférico ou atraso de método?

Mas se nem todos os atrasos são periféricos — como mostra o caso de Perugino, expulso do centro para a periferia — nem todas as periferias são retardatárias. Admitir o contrário significaria adoptar uma visão linear da história da produção artística que, por um lado, julga possível apurar uma linha de progresso (em todo o caso motivada do ponto de vista ideológico) e, por outro, racha automaticamente de atraso qualquer solução diferente da proposta pelo centro inovador. Desse modo acaba-se por procurar na arte da periferia aqueles elementos, aqueles cânones, aqueles valores que são estabelecidos tendo precisamente como base os caracteres das obras produzidas no centro; e no caso de se reconhecer a existência de cânones diferentes, esses são examinados só em relação ao paradigma dominante, com um procedimento que leva facilmente a juízos de decadência, de corrupção, de baixa de qualidade, de rudeza, etc. Foi este, por exemplo, o caso da pintura bolonhesa ou da pintura úmbria de Trezentos, reduzidas durante muito tempo à categoria de rudes e medíocres imitações da arte florentina ou senense.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 44.

Escrevia Jacob Burckhardt em 1855:

«Claramente independentes [de Giotto] ficaram apenas os incapazes. Entre os setentrionais, tiveram os bolonheses que ser excluídos, completa e absolutamente, da influência da escola florentina. Mas a sua actividade e habilidade pictórica durante o século XIV são espantosamente desajeitadas e insignificantes. O mais antigo de entre eles, Vitale, contemporâneo de Giotto, num quadro da Pinacoteca de Bolonha (*Madonna in trono con due angeli*, de 1320) é pelo menos doce e gracioso à maneira senense, de modo a fazer-nos lembrar Duccio. Os outros, meio giottescos, são na maior parte tão inábeis nas suas obras sobre madeira que em Florença nem sequer se ouvia falar deles. E o mesmo modo de trabalhar, a mesma falta de talento continua a ser o sinal distintivo da escola até para além dos meados do século XV.»⁹⁸

E Bernhard Berenson em 1908, a propósito da pintura úmbria antes de Perugia: «Nelli was and remains an idiot.»⁹⁹ O mesmo Berenson em 1918 intitulava um ensaio sobre o orvietense Cola Pettuccioli *A Sienese little Master in New York and elsewhere*, o que, como notava R. Longhi,

«diz bastante quet sobre o baixo grau em que é colocado o artista, quet sobre a sua supostamente incondicional subordinação à escola senense. De facto, tinha nessa altura grande voga a obsessiva exaltação dos produtos de Siena do século XIV e a automática subordinação a eles de tudo o que lhes fosse semelhante (...). Uma cultura pictórica especificamente orvietense na segunda metade do século XIV parecia inadmissível, ou antes, impensável. E, no entanto, ela tinha existido»¹⁰⁰.

Identificar pura e simplesmente a periferia com o atraso signi-

⁹⁸ J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Basileia, 1855, p. 780, referido no «Commento antologico alla fortuna critica del Trecento bolognese», in *Paragone*, I, 1950, n.º 5, p. 25.

⁹⁹ B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, Nova Iorque-Londres, 1909, p. V; cf. Toscano, *La fortuna della pittura umbra*, cit., p. 26, nota 7.

¹⁰⁰ R. Longhi, «Tracciato Orvietano», in *Paragone*, XIII, 1962, n.º 149, p. 4.

fica, em última análise, resignar-se a esceter eternamente a história do ponto de vista do vencedor de *round*.

18. A periferia como alternativa

Até mesmo Jorge Vasari, criador e defensor de um modelo historiográfico monocêntrico, admire a possibilidade de uma elaboração autónoma por parte da periferia. O desafio da emulação pode, em certas circunstâncias, ser determinante para atingir grandes resultados. É sob o signo da emulação que se realiza a formação de Mantegna:

«Também a concorrência de Marco Zoppo, de Bolonha, de Dario da Trevisi e de Niccolò Pizzolo, de Pádua, discípulos do seu mestre e pai adoptivo, lhe foi de não pequeno auxílio e estímulo na aprendizagem.»¹⁰¹

Semelhantemente, a afirmação artística de Galasso é vista como uma espécie de réplica municipal ao sucesso obtido em Ferrara por um pintor «esrranho» como Piero della Francesca:

«Quando a uma cidade onde não há excelentes artistas vêm forasteiros a fazer obras, sempre se desperta o engenho de alguém que, aprendendo aquela mesma arte, se esforça depois por fazer com que a sua cidade daí em diante não precise mais de estrangeiros para a tornar bela e mais rica de capacidades; ele próprio se empenha em conquistar e em merecer com a sua energia aquelas riquezas que tanto admira nos forasteiros. Isto foi claramente manifesto em Galasso, de Ferrara: o qual, vendo Pietro dal Borgo tão recompensado por aquele duque das obras e das coisas que realizou no Santo Sepulcro, e além disso honrosamente tratado em Ferrara, foi por este exemplo incitado a dedicar-se à pintura de tal modo que em Ferrara adquiriu fama de bom e excelente mestre.»¹⁰²

¹⁰¹ Vasari, III, p. 386.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 89 s.

A presença de uma forte emulação pode mesmo permitir que se modifique a situação subalterna de uma área provincial. Acontece de facto que,

«...começando um só, muitos se põem a fazer-lhe concorrência; e tanto se esforçam, sem olhar para Roma ou Florença ou outros lugares cheios de pinturas notáveis, que se vêem sair deles obras maravilhosas. Isto vê-se ter acontecido em Friuli particularmente, onde — coisa que não se tinha visto na região durante muitos séculos — surgiu nos nossos tempos uma grande quantidade de pintores excelentes mediante um processo deste género»¹⁰³.

Em certas ocasiões raras, «mediante um processo deste género», podem pois nascer «obras maravilhosas», «sem olhar para Roma ou Florença». Na sequência do discurso, Vasari acaba no entanto por atenuar os juízos inteiramente positivos expostos no prólogo e por restringir várias vezes (relativamente a Ticiano, a Beccafumi, etc.) a obra de Pordenone. Aquela espécie de milagre que tinha permitido o nascimento de «obras maravilhosas» fora do centro não irá até ao ponto de fazer da periferia um lugar alternativo do centro; no sistema vasariano não há espaço para soluções deste tipo.

Na realidade, este é um caso que pontualmente e por diversas vezes se apresentou; a periferia pôde ser, além de lugar de atraso, sede de criações alternativas.

Esta afirmação exige um breve esclarecimento terminológico: diferente e alternativo não são sinónimos; nem toda a variação é definível como alternativa, como *scarto*. Utilizamos este último termo na acepção particular de «deslocação lateral repentina relativamente a uma trajectória dada», que se usa, por exemplo, falando de certos movimentos dos cavalos: o *scarto* é, em suma, uma espécie de «movimento do cavalo» e o uso deste termo permite evitar expressões conotadas negativamente, tais como «desvio» e semelhantes. No domínio dos factos artísticos pode-se entender por «trajectória dada» a linguagem artística corrente.

Fórmulas como «língua» ou «linguagem artística» entraram de tal modo em uso que a sua natureza metafórica foi por assim dizer eliminada. Na realidade, porém, a analogia entre língua em

¹⁰³ *Ibidem*, V, pp. 103 s.

sentido próprio e língua artística é tudo menos pacífica e, ainda por cima, claudicante¹⁰⁴. Se apesar de tudo nos servimos de termos como «código» e «língua», fá-lo-emos com a consciência de introduzir metáforas que mais contribuem para agravar um problema do que para o resolver. Não obstante tudo o que autorizadamente tem sido escrito sobre a «gramática» da linguagem artística, não estamos actualmente em condições de fazer de maneira rigorosa a distinção entre «variação» e *scarto* (alternativa), entre contributos lexicais e estruturas sintácticas. O que todavia conta é que uma distinção desse género, mesmo que formulada de modo diferente, estava na mente de um público de entendedores numa dada situação histórica. Assim entendia com efeito Vasari quando, a propósito de Pontormo, escrevia:

«Nem se julgue que Jacopo seja digno de censura por ter imitado Alberto Dürer nas inovações — porque isso não é erro, e fizeram-no e fazem-no continuamente muitos pintores —, mas por ter adoptado a genuína maneira alemã em todas as coisas: nas roupas, na expressão dos rostos, nas atitudes — naquilo que devia evitar, servindo-se apenas das inovações, uma vez que dominava com graça e beleza a maneira moderna.»¹⁰⁵

Para Vasari a contraposição entre «maneira» e «inovação» é nítida: a «maneira moderna» está perfeitamente apta a assimilar as inovações dos alemães. O erro de Pontormo, na óptica normativa de Vasari, estava em abandonar as formas típicas da «maneira moderna» para assumir a «genuína maneira alemã». Para nós, as «inovações», ou seja, as composições, podem ser elementos mais profundos e caracterizantes de um estilo do que as roupas, as expressões dos rostos e as atitudes. Mas isso, aqui, pouco importa. O essencial é que Vasari distinga entre elementos que podiam ser

¹⁰⁴ Cf. P. Junod, *Transparence et opacité*, Lausana, 1976, particularmente pp. 5-52 e 306-7.

¹⁰⁵ Vasari, VI, 270. Sobre como o problema Pontormo-Dürer é encarado por Vasari, cf. W. Friedländer, «The Anticlassical Style», in *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, 2ª. ed., Nova Iorque, 1957, pp. 3 e 25; K. Hermann-Fiore, «Sui rapporti fra l'opera artistica del Vasari e del Dürer», in *Il Vasari storiografo e artista*, cit., pp. 701-15.

impunemente comutados e outros que não podiam sê-lo sem despedaçar o quadro de referência.

No caso de Pontormo tratou-se portanto de um verdadeiro *scarto*. Não foi, como se sabe, um fenómeno isolado. Num escorço fulminante, Roberto Longhi aproximou do «maneirismo» de Genga, de Beccafumi, de Rosso e de Pontormo a obra de Aspertini,

«verdadeiro nó de comunicação espiritual entre os movimentos do Centro e os que lhes eram afins no Norte da Itália; igualmente importante, em suma, para entender a brusca deserção do «classicismo cromático» de Giorgione e de Ticiano jovem por parte de um grupo de vênets (em especial de Friuli, de Bressia, de Vicência, de Trento e de Cremona) no decurso do segundo decénio»¹⁰⁶.

Os protagonistas desta guerrilha anticlássica trabalham em situações excêntricas ou servem-se das armas importantes de uma cultura periférica como a alemã. Pelo menos assim parecia a Vasari, que notava sarcasticamente:

«...são as caras de todos aqueles soldados feiros à tudesca, com ar esquisito, que despetam em quem os olha compaixão pela simplicidade daquele homem que com tanta paciência e tanta fadiga procurou saber o que outros evitam e procuram perder, para abandonar aquela maneira que em qualidade excedia todas as outras e que a toda a gente infinitamente agradava. Será que Pontormo não sabia que os alemães e os flamengos vêm a estas partes para aprender a maneira italiana, que ele, com tanta fadiga, procurou pôr de lado como má?»¹⁰⁷

Não se tratava só de preconceito italo-cêntrico de Vasari, como mostra o comportamento de Dürer face à cultura figurativa italiana durante as suas viagens a Veneza.

No caso de Pontormo, a sua opção em direcção periférica conjugava-se, como se depreende do seu *Diario* mais que dos dizeres de Vasari, com uma autêntica auto-exclusão do consórcio dos amigos

¹⁰⁶ R. Longhi, «Officina ferrarese», in *Opere complete di Roberto Longhi*, V, Florença, 1956, p. 151.

¹⁰⁷ Vasari, VI, p. 261

e colegas pintores. Em outras situações encontramos-nos perante casos de uma periferização que é suportada e sofrida, ou então deliberadamente aceite. Mas o problema não se esgota nos casos de resistência individual que, face a um centro que não deixa espaço à diversidade, conseguem encontrar uma saída, ou apenas uma possibilidade de sobrevivência, na área periférica. Ele deve ser posto em termos mais vastos, de modo a abranger os casos em que o *scarto*, a alternativa, a oposição a certos modelos sejam atitudes predominantes em toda uma área.

19. A resistência ao modelo

Na reconstrução da Catedral de Chartres, destruída por um incêndio em Junho de 1194, um artista ignoto utilizou soluções nitidamente inovadoras, unificando e estandardizando os suportes, reduzindo ao máximo a tridimensionalidade das paredes, com a eliminação das galerias internas e a diminuição da profundidade, criando, em suma, um modelo de reduto bidimensional que abriu o caminho àquele invólucro diáfano destinado a ser aplicações excepcionais na Ile-de-France no decurso do século XIII. Mas um certo número de arquitectos, trabalhando entre a Borgonha, a bacia do lago Lemano e o vale do Ródano, não concordaram com esta solução e propuseram outras, ou antes (se desprezarmos diferenças contingentes), uma outra. Perante esta situação, os historiadores da arquitectura continuaram durante gerações a falar de atraso; só em tempos relativamente recentes se reparou que não se tratava de atraso, mas antes de resistência coerente¹⁰⁸.

É evidente que resistência e atraso são fenómenos muito diferentes, activo um, passivo e subordinado o outro. A solução dos opositores a Chartres não estava aliás meramente apegada a modelos mais antigos: tratava-se mesmo de uma elaboração extremamente original, de uma espécie de segunda parede leve e perfurada posta em frente da outra, de modo a permitir uma recuperação perceptiva dos efeitos da parede tridimensional. Face à

¹⁰⁸ J. Bony, «The Resistance to Chartres in Early Thirteenth-Century Architecture», in *The Journal of the British Archaeological Association*, XX-XXI, 1957-58, pp. 35-52.

inovação chartriana, esta proposita alternativa procurava conservar, transformando-os, elementos que a nova solução pelo contrário eliminava. Graças à posição central que a Ile-de-France veio a assumir no plano político, foi o modelo de Chartres que prevaleceu.

20. Modelo e novo paradigma

Ora se voltarmos à Itália, e precisamente a Florença nos inícios de Trezentos, deparam-se-nos soluções de resistência, soluções de propostas alternativas e, finalmente, a periferização de alternativas que podem ter algo de comum com o caso da resistência a Chartres.

As soluções praticadas por Giotto no campo pictórico tinham tido um efeito ainda mais surpreendente do que as avançadas pelo mestre de Chartres. Efectivamente com Giotto aparecera em Florença um novo paradigma que havia bruscamente alterado a situação, relegando imediatamente para as margens da galáxia artística quem quer que a ele não aderisse.

Utilizamos a expressão «novo paradigma», adoptando a acepção que tem na historiografia da ciência¹⁰⁹ para indicar o aparecimento de uma linguagem que não só é nova mas que tem tal prestígio que se impõe como normativa e exerce uma acção inibitória sobre aqueles que, por qualquer razão, dela são excluídos. Uma descrição impressionante da acção que um novo paradigma pode ter é dada por Vasari quando fala do efeito desconcertante que as obras romanas da «terceira via» tiveram sobre aqueles que as viam pela primeira vez:

«...quem muda de país ou de lugar parece que muda de natureza, de estado de espírito, de costumes, de hábitos pessoais, de modo que às vezes não parece o mesmo, mas um outro, e completamente aturdido e estupefacto. Isto pôde acontecer a Rosso na atmosfera de Roma, onde as coisas estupendas que viu de arquitectura e escultura e as pinturas e estátuas de Miguel Angelo o tiraram fora de si; coisas que também fizeram fugir, sem lhes deixar realizar nada em Roma, Fra Bartolomeo di San Marco e Andrea del Sarto»¹¹⁰.

¹⁰⁹ Cf. T. S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Turim, 1969.

¹¹⁰ Vasari, V, pp. 161 ss.

A primeira consequência que teve em Florença e na Toscana a implantação do paradigma giottesco foi a de periferizar um bom número de artistas e mesmo de antigos centros¹¹¹. Num primeiro tempo coexistiu todavia em Florença, com Giotto e giottescos de estrita observância, um grupo de pintores heterodoxos, que, aceitando embora alguns elementos basilares das propostas de Giotto — o que os salvou do risco de periferização imediata —, divergiam do novo paradigma em alguns pontos e, por exemplo, tentavam levar por diante a experiência de Cimabue no domínio da expressão. Esta dissidência foi a princípio tolerada; mas depressa as coisas mudaram, como mostra a evidência a situação florentina por volta de 1340-50, se confrontada com a que existia por volta de 1310-20.

Próximo da década de 1340-50, depois da morte de Giotto (1337), o seu tipo de visão continuava a condicionar de tal modo os pintores florentinos então activos na cidade que a ortodoxia giottesca não só era dominante mas até repelia qualquer alternativa à sua linha. Dos primórdios do século até aos anos 20, pelo contrário, a pintura florentina fornece um espectáculo que está longe de ser unitário: ao lado dos giottescos de estrita observância (Maestro della Santa Cecilia, Pacino di Bonaguida, Jacopo del Casentino) havia casos de aberta dissidência, protagonizados por mestres (Maestro di Filigine, Lippo Benivieni, Buffalmacco, Maestro del Codice di san Giorgio, etc.), que tentavam uma abertura aos modos mais nitidamente góticos ou uma recuperação das antigas tendências expressivas e patéticas¹¹².

Trata-se de um episódio de «resistência a Giotto» por parte de um grupo de pintores que, retendo embora certos aspectos fundamentais da lição de Giotto, não só não pretendem renunciar à pesquisa expressiva dos fins do século XIII mas até afirmam a sua actualidade. É, portanto, claro que não se trata de atraso ou de apego a um modelo ultrapassado mas de uma proposta alternativa

¹¹¹ Cf. P. P. Donati, «Per la pittura pistoiese del Trecento, I», in *Paragone*, XXV, 1974, n.º 295, p. 5.

¹¹² L. Bellosi, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Turim, 1974, p. 73. Para ilustrar este ambiente de fronda giottesca cf. C. Volpe, «Frammenti di Lippo di Benivieni», in *Paragone*, XIII, 1972, n.º 267, pp. 3-13, e «Ristudiando il maestro di Filigine», *ibidem*, XXIV, 1973, n.º 277, pp. 3-25.

que pretende mostrar que desenvolvimentos se podem obter a partir de certas premissas cuja fecundidade se prevê. Sob certos aspectos a situação poder-se-ia equipatar à dos arquitectos que actuam no sentido da «resistência a Chartres» e que proclamam a actualidade de um sistema derivado do «muro espesso» anglo-normando¹¹³.

Quando num centro se impõe um sistema de formas e de esquemas que recebe o apoio de um poderoso grupo de consumidores e que assim acaba por determinar a procura e as expectativas do público, os «diferentes» devem curvar-se ou expatriar-se para situações culturais menos determinantes. É precisamente quando as tendências «irregulares» desaparecem em Florença que cessam as notícias sobre a actividade de Buffalmacco na cidade e começam as referências a este pintor em outros centros¹¹⁴. Buffalmacco, que representa uma linha de *scarto* em relação à de Giotto, será pois coagido, no decurso do terceiro decénio de Trezentos, a abandonar o centro mais prestigioso para trabalhar em Arezzo, Pisa, Bolonha; analogamente poderá uma fronda expressionista encontrar receptividade e desenvolvimento em Pistóia¹¹⁵. Recordar-se neste ponto o quadro geográfico deste processo, ou seja uma

«...Itália municipal, não regional, com uma existência multisecular, indómita, demasiado vigorosa e áspera para toscamente se contentar de si própria, para se poder fechar na sua concha, mas também incapaz de aceitar uma dócil subordinação política ou literária à região ou à nação»¹¹⁶.

Política, literária ou artística, a produção artística é na verdade uma componente importante da identidade municipal tão ciosamente guardada. A periferia que proporciona ao eventual *scarto* uma base territorial não é nunca uma periferia amorfa ou indiferenciada. Pelo contrário.

¹¹³ L. Grodecki, *Architettura gotica*, Milão, 1976, pp. 151 ss.

¹¹⁴ Bellosi, *Buffalmacco*, cit.

¹¹⁵ Donati, «Per la pittura pistoiese del Trecento, I», cit.; II, in *Paragone*, XXVII, 1976, n.º 321, pp. 3-15.

¹¹⁶ Dionisotti, *Culture regionali*, cit., p. 137.

21. A alternativa de Avinhão

Entre estes pintores de fronda houve um, o Maestro del Codice di San Giorgio, que teve de procurar um ponto de apoio em Avinhão¹¹⁷. Falar de Avinhão — que era em Trezentos sede da corte papal — como de uma periferia é evidentemente um absurdo e um contra-senso. Será todavia conveniente entendermo-nos sobre a significação dos termos: se a relevância económica, política e religiosa subitamente assumida pela cidade provençal é indiscutível, durante um certo tempo continuou a ser, no que respeita à arte, de quem a apanhava. Quanto à pintura, tratou-se de italianos, senenses ou florentinos como Simone Martini ou o Maestro del Codice di San Giorgio. Mas a ausência de uma tradição que de algum modo os vinculasse favoreceu o desenvolvimento de uma pintura bastante afastada dos cânones e dos esquemas habituais nos maiores centros italianos. A sorte excepcional e a linguagem personalíssima de um artista de Viterbo, de certa maneira excêntrico tanto de nascimento como de cultura, como Matteo Giovannetti, pintor dos papas durante mais de vinte anos, pode assim encontrar uma explicação. Algumas soluções propostas por ele não teriam certamente sido aceites numa área onde estivesse activa uma forte tradição. Confirma-o o facto de os *scarti* de Matteo Giovannetti — que tiveram um óptimo acolhimento na nova capital e um relevante impacto europeu¹¹⁸ — terem sido posteriormente ignorados por uma tradição historiográfica nascida e desenvolvida em Florença, e vocacionada para aceitar e exaltar normas e cânones diferentes e mais ortodoxos. O próprio nome do pintor viterbense desapareceu até fins do século XIX; e, mesmo quando foi encontrado nos arquivos do Vaticano, as obras de Giovannetti não deixaram de suscitar profundas desconfianças¹¹⁹.

¹¹⁷ Cf. L. Bellosi, «Moda e cronologia. B) Per la pittura del primo Trecento», in *Prospettiva*, Outubro 1977, II, pp. 14 s.

¹¹⁸ Cf. H. Kreuter-Eggeman, *Das Skizzenbuch des «Jaques Daliwe»*, Munique, 1964, particularmente nas pp. 27, 44 e 65.

¹¹⁹ A propósito da decoração da Capella di San Marziale, no Palácio dos Papas, escrevia E. Munz, a quem se deve ter sido achado nos arquivos do Vaticano o nome de Matteo Giovannetti: «Do ponto de vista da harmonia, do ritmo e dos cânones decorativos é impossível imaginar um conjunto mais chocante, mais desajustado.» Sobre a longa reserva relativamente à obra de

Com efeito, à luz dos hábitos artísticos de Florença e de Siena, as soluções de Avinhão representam variantes substanciais; a simetria, o equilíbrio, a coerência das figurações, a sequência das cenas, a expressão e o rosto das personagens sofrem modificações sensíveis, mesmo distorções — todavia destinadas a tornar-se, como geralmente se admite, um ponto de partida para a pintura do gótico internacional.

Estes *scarti*, que forneciam à pintura europeia uma abertura para o futuro, foram possíveis em Avinhão por diversas razões, e em primeiro lugar pela muração ocorrida nos consumidores e no público. Por volta de 1340-50, a fisionomia da corte papal revela profundas transformações comparativamente ao início do século. O papa e a maior parte dos cardeais provêm da França meridional, o público que tem acesso ao palácio é o mais possível heterogêneo; os próprios artistas realizam as suas obras em condições diferentes das então praticadas na Itália. As equipas que trabalham sob a direcção de Matteo Giovannetti compreendem roscanos de várias origens (Siena, Luca, Arezzo, Florença), virerbenses, parmenses, piemonteses, provençais, lioneses, ingleses, alemães¹²⁰. A rede de referências disponíveis inclui enfim elementos góticos (mestres da Inglaterra ou do Norte da França) e elementos de uma cultura figurativa occitânica que entrara em grave declínio depois da guerra contra os albigenses, mas que continuava a existir. Todos estes elementos fazem da Avinhão daqueles tempos um caso de «dupla periferia» artística: no ocaso da cultura occitânica os pontos de referência são a pintura da Itália central e o desenho gótico do Norte.

22. As zonas de fronteira

Não se trata de um fenómeno único. Em vários momentos se encontraram as regiões fronteiriças italianas em situação análoga: e o carácter de «dupla periferia» peculiar a estas marcas de fronteira

Giovannetti em Avinhão, cf. E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Trnir, 1961, pp. 54 ss. e 139 ss.

¹²⁰ Sobre as equipas internacionais em Avinhão, cf. *ibidem* e *passim*; E. Kane, «A Document for the Fresco Technique of Matteo Giovannetti in Avignon», in *Studies. An Irish Quarterly Review*, Inverno 1975.

pôde mesmo favorecer o aparecimento de zonas-charneira — lugar de encontro de culturas diversas e ponto de partida para experiências originais. Tinha sido este o caso do Piemonte alpino nos primórdios do século XV, nos tempos do ducado de Amadeu VIII, quando, graças ao entrecruzar de artistas de diversa origem cultural (Itália, Borgonha, Alto Reno), esta área se tornou um *haut lieu* do gótico internacional.

Para muitos centros e regiões italianas, desde Roccaforte Mondovì até Ripacandida em Basilicata, a linguagem do gótico tardio representou um último momento de integração, de homogeneidade, de participação em pé de igualdade na produção artística. O que veio depois não teve, durante muito tempo, uma credibilidade comparável: só aquilo a que Vasari chama a «maneira moderna» — cuja aceitação ou rejeição traçou uma primeira linha de discriminação entre centros e periferias — deu lugar a um novo paradigma que pôs o antigo definitivamente fora de jogo. As primeiras formulações renascentistas tinham rodavia coexistido, sem efeitos paralisantes, com as formulações do gótico tardio¹²¹. Mas foi precisamente o alargamento do fosso entre centro e periferia no interior da península que tornou possível o facto de a Itália se constituir centro artístico relativamente a uma periferia europeia.

No Piemonte ocidental manifesta-se ainda outro caso de *scarto* que tira partido da situação de «dupla periferia» da região. É o de Defendente Ferrari, que reelabora, em formas que terão um eco notável na área alpina¹²², elementos de diversas origens (proven-

¹²¹ Cf. as observações de R. Longhi a propósito dos frescos de Andrea Diletti («Primizie di Lorenzo da Viterbo», in *Vita artistica*, 1926) em que aponta «aquela antiga confusão mediante a qual um internacionalista podia ser posto no mesmo plano dum renascentista, ou, com agravante mental, ser considerado passível e até desejoso, segundo um preconceito evolucionista, de se aproximar das formas do Renascimento. Na realidade, a divertida «composição do mundo» dos internacionalistas bastava-se a si própria, era uma visão figurativa, e portanto espiritual, perfeitamente completa, e incapaz, ou melhor, desinteressada, de aspirar à síntese, à profunda analogia naturalista do chamado Renascimento. Andrea Diletti poderia ter vivido mais cinquenta anos sem que o seu mundo artístico lhe parecesse falaz, sem que, em suma, lhe surgisse o desejo de se transmitir em Lourenço de Viterbo» (agora em *Opere complete di Roberto Longhi*, cit., II: *Saggi e ricerche*, Florença, 1967, I, p. 61).

¹²² Obras de Defendente ou da sua oficina foram também encomendadas para além dos Alpes: há-as na Catedral de Embrun, na igreja abacial de Hau-

çais, flamengos, renanos, lombardos), propondo modelos significativamente distantes dos paradigmas que esravam já a ser seguidos em toda a Itália. Esta distância não ficava a dever-se a ignorância ou informação tardia sobre os acontecimentos artísticos de Florença ou de Roma. Obras de Rafael como a *Madona d'Orléans* (actualmente em Chantilly) tinham circulado no Piemonte: o duque Carlos II, que a possuía, havia dela mandado fazer, em 1507, uma cópia (perdida) a Martino Spanzotti; as cópias que restam, feitas por Defendente ou por Giovenone, evidenciam suficientemente a difusão do protótipo. Mais tarde, mas antes de 1564, uma cópia do *Juízo Final*, de Miguel Ângelo, virá a ser pintada nas paredes de Nossa Senhora dos Bosques de Boves¹²³. O caminho de evidente regoricização seguido por Defendente não é pois o produto de um atraso periférico mas antes de um *scarto* deliberado — e nesta deliberação pesa indiscutivelmente o carácter devoto de grande parte da sua produção. E é precisamente neste plano que se revela a mistura de arcaísmo e inovação que tantas vezes caracteriza a penosa elaboração das alternativas periféricas. A inscrição que acompanha

fig. 16 *Cristo Despedindo-se de Sua Mãe* diz com efeito:

«Tu che conte(m)pla del viso lo perspicace et acuto potere nel deifi | co simulacro del sacrato intuito destina il vivo radio et ne la | mente sigilla quanro in ver de la dilecta matre pare che com summa hu | militate la inefabile sapientia clementissimamente si exhibischa et | com quale gratia la materna compassione al corespondere si monstra | con affanato cordoglio (resultante et maiore) per la memoria | del parato suplicio che nel cuore fixamente | inpresso teneva considerato bene.»¹²⁴

recombe ou na Catedral de Saint-Claude, no Jura (para este último caso veja-se A. Chastel e M. Lecoq, «Le Rétable de Pierre de la Baume à Saint Claude», in *Monuments et Mémoires*, Fondation Eugène Piot, LXI, 1977, pp. 165-204).

¹²³ M. Perotti, «Il Giudizio michelangiolesco di Madona dei Boschi di Boves», in *Cuneo provincia grande*, Agosto, 1964, n.º 2.

¹²⁴ Cf. A. Boschetto, *La Collezione Roberto Longhi*, Florença, 1971, rab. 31. «Tu, que contemplas no deífico simulacro o perspicaz e agudo poder do rosto, extrai o vivo sentido da inrenção sagrada e grava na mente em ver como a dilecta mãe parecê manifestar-se clementissimamente com suprema humildade a inefável sabedoria e com que graça a compaixão materna, correspondendo, se mostra angustiada pela dor (resultante e tornada maior) pela antevisão do suplicio preparado que tinha fixamente inpresso no coração.»

Aquilo que se propõe a quem olha não é pois a reacção imediata e como que fisiológica perante a imagem sacra, mas uma projecção muito mais complexa. A memória vidente de Maria, que descobre no futuro o suplício do filho, é apontada como modelo à memória de quem vê a imagem. As «instruções para uso», expressas numa língua rica de latinismos, convidam um público verosimilmente clerical a ler cumulativamente as implicações psicológicas da imagem.

De modo pontual a devoção neogótica de Defendente Ferrari levá-lo-á a aproximar-se das pesquisas de alguns maneiristas¹²⁵. De facto, *reculer pour mieux sauter* parece ser um elemento ressurgente na elaboração do *scarto* periférico. Convergem neste sentido, por um lado, as expectativas do público e dos consumidores e, por outro, a vontade de conrornar uma situação sem saída enveredando por vias longínquas no tempo e no espaço.

23. O exílio de Lotto

Surgem ainda casos em que a busca de uma alternativa se raduz fisicamente no exílio. Tomemos o exemplo normativo de Lorenzo Lotto. A sua vida decorre quase toda fora de Veneza, e fora de Veneza se encontra a maior parte das suas obras: em Treviso, em Bérgamo e vales de Bérgamo, nas cidades, burgos e povoações ao longo da costa e nas colinas das Marcas, desde Ancona a Recanati, a Fermo, a Jesi, a Cingoli, a Monte San Giusto, a Loreto, onde o pintor morreu recolhido num convento.

É certo que por volta de 1515 Bérgamo não podia ser considerada uma periferia. A actividade *in loco* de Lorenzo Lotto poderá quando muito ser considerada uma parte da penetração da cultura figurativa véneta numa cidade que até poucos anos atrás tinha visto trabalhar Bramante, Filarete, Amadeo. Por outro lado, em Veneza, por esre tempo, como rambém em Florença nos anos 1510-20, ainda não se rinha imposto um paradigma único. É neste

¹²⁵ Como se pode ver particularmente em alguns pedestais da Igreja de São João, em Avigliana. Cf. L. Mallé, «Fucina piemontese: Sodoma Giovane, Gaudenzio, Defendente Ferrari, Getolamo Giovenone», in *Bollettino della Società piemontese di archeologia e di belle arti*, VIII-XI, 1954-57, pp. 63-64.

fig. 17 fundo que se situa a decoração da Capela Suardi, em Trescore, nos vales de Bérgamo (1524)¹²⁶. Aqui módulos iconográficos arcaizantes (passos da vida de Cristo ou a sequência narrativa em que, como num Monte Sagrado, se desenrola toda a história em muitas estações, palácios, pórticos, proscénios) encontram-se sobpostos a uma audaz teelaboração naturalista. Dos dedos de Cristo partem vergôntes que enquadram mártires, confessores, profetas, padres da Igreja. Os dois planos da representação — o histórico (cenar da vida e do martírio das santas) e o meta-histórico (vinha de Cristo assaltada em vão pelos heréticos) — sobrepõem-se, ambos prospectivamente enquadrados, mas radicalmente distintos nas proporções. Mais uma vez a proposta alternativa pressupõe um uso despteocupado de elementos nitidamente arcaicos dos quais se vêm as potencialidades inovadoras.

Em Veneza, evidentemente, nada disto teria sido possível; mas até uma obra como o retábulo dos Carmini, que não apresentava efeitos tão desconcertantes, parecia a Ludovico Dolce «destas más rintas (...) exemplo bastante notável». Juízo depreciativo que se seguia, quase como uma exemplificação, ao arrazoado, posto na boca de Aretino, em que se insistia sobre as convenções a respeitar no uso das cores:

«É verdade que estas cores se devem variar, e ter igualmente em consideração os sexos, as idades e as condições sociais. Os sexos porque uma cor convém à carnação de uma jovem e outra convém à de um jovem; as idades porque o que se espera de um velho não é todavia o mesmo que se espera de um jovem; as condições sociais, porque não fica bem a um camponês aquilo que perence a um fidalgo.»¹²⁷

A reacção negativa de um ambiente de consumidores e de críticos orientados para Ticiano é bem testemunhada pela pequena quantidade de obras, e com intervalos de longos anos, feitas para Vene-

¹²⁶ F. Cortesi Bosco, in *I Pittori Bergamaschi. I: Il Cinquecento*, Bergamo, 1975, pp. 49 e 56; *idem*, «La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di L. Lotto», in *Bergomum*, LXX, 1976, n.º 1-2, pp. 3 ss.

¹²⁷ L. Dolce, *Dialogo dalla pittura in trattati d'arte del Cinquecento*, ed. por P. Barocchi, I, Bari, 1960, p. 181.

za. A mais extraordinária é o pequeno retábulo de San Zanipolo, pintado para um convento amigo onde por longo tempo estivera alojado, ao passo que, como escreve Lanzi, que entretanto apreciava «os novos géneros do quadros» em que Lotto tinha sido «dos primeiros e dos mais engenhosos»,

«o seu declínio pode notar-se a partir de 1546, ano inscrito no quadro de San Jacopo dell'Orio».¹²⁸

Esta obra foi executada durante a última estada de Lotto em Veneza. Tinha saído de Treviso, onde, dizia ele, «não ganhava para me sustentar», e procurava sobreviver adaptando-se ao gosto e aos modelos de Ticiano, tornando-os mais despojados e mais devotos.

Encerrado este período, e abandonada definitivamente Veneza pelas Marcas, Lotto encontrará em Loreto, longe dos modelos dominantes, a liberdade de expressão que irá fazer parecer tão moderna a inacabada *Apresentação de Jesus no Templo*¹²⁹.

fig. 18

Depois de Bérgamo, são portanto as Marcas que concedem a Lotto um espaço para a sua pintura. Uma região tradicionalmente ligada a Veneza, pelo menos na faixa adriática, para a qual os pintores venezianos tinham trabalhado desde o século XIV, mas que no decurso de Quinhentos perde gradualmente a sua importância política e económica. Isto significa que as produções mais modernas de Lotto encontrarão aqui um lugar de liberdade mas não de futuro, e que a sua linha não terá continuadores nem propagandistas, a não ser em algum caso local e muito limitado¹³⁰.

¹²⁸ L. Lanzi, II, 53-54.

¹²⁹ Sobre ela irá escrever B. Berenson (*Lorenzo Lotto*, Londres, 1901, p. 236), evocando Manet e Degas e qualificando-a como «perhaps the most modern picture ever painted by an old Italian master».

¹³⁰ *Ibidem*, pp. 243 ss.; G. Fabiani, «Un mancato allievo di L. Lotto, Simone de Magistris», in *Arte cristiana*, XLIII, 1955, pp. 159 ss.; P. Zampetti, «I pittori di Caldiero», in *Atti del Congresso CNR di storia dell'arte*, Roma, 1978, cuja publicação ocorrerá em breve.

24. Urbino e Barocci

Alguns anos depois da morte de Lorto, Federico Barocci deixava Roma no auge do sucesso para se abrigar prematura e precipitadamente na terra natal, uma Urbino em declínio. Na origem da sua retirada teria estado, na versão dos biógrafos, a doença, que se seguiu a uma tentativa de envenenamento. Não se pode excluir que, por detrás deste gesto, houvesse motivações mais complexas¹³¹: o que é certo é que a fuga foi definitiva. Durante decénios Barocci, criador de imagens sacras admiradas por São Filipe de Neri, ancião dispéptico procurado por duques e cardeais, incansável desenhador atento à natureza, pintor intelectual que procurava na harmonia musical o modelo da harmonia cromática, continuou obsessivamente a inserir nos seus quadros a imagem de Urbino para representar aquela «cidade de Jerusalém à vista» acompanhada do «magnificenríssimo palácio» do duque como fundo das mais variadas cenas evangélicas.

figs. 19 e 20

Esta opção em favor duma cidade já destinada a ser brevemente marginalizada pareceu a Bellori uma autêntica deserção:

«Ditei ainda algo que parecerá incrível de contar: nem dentro nem fora da Itália se encontrava pintor nenhum — havendo já muito tempo que Peter Paul Rubens tinha levado pela primeira vez as cores para fora da Itália — e Federico Barocci, que teria podido restaurar e socorrer a arte, definhava em Urbino e não lhe prestou nenhum auxílio.»¹³²

O exilado periférico assume desta vez as vestes de salvador frustrado. Num espírito que talvez não seja diferente, supôs-se que o facto de Lotto se afirmar na terra natal teria encaminhado «a arte veneziana (e talvez não apenas a arte...) em direcção de Rembrandt e não de Tintoretto»¹³³.

¹³¹ Cf. o ensaio introdutório de A. Emiliani no catálogo da *Mostra di Federico Barocci*, Bolonha, 1975, particularmente pp. XXIX ss.

¹³² Bellori, *Le vite*, cit., p. 32.

¹³³ R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florença, 1946, p. 18.

25. Seiscentos e Setecentos

No século XVII os *scarti* periféricos assumem formas menos dramáticas e menos vistosas. Com o avanço da reestruturação política e económica a situação tende a estabilizar-se, acentuando o hiato que no século anterior se abria entre centro e periferia. Consideravelmente reduzidos o número e a autonomia dos antigos centros municipais, acabam por impor-se códigos diferenciados, válidos uns para a metrópole e outros para a província. Numa província assim submetida e resignada, as possibilidades de *scarto* diminuem muito¹³⁴. E rodavia as obras de Tanzio nos Abruzzos, as de Getileschi nas Marcas, o regresso de Bassetti a Verona, de Niccolò Musso a Casale Monferrato e, entre todos memorável, o do próprio Tanzio — que então se afaça decididamente de Morazzone e do contexto lombardo — a Valsesia, devem ser interpretados a esta luz. Um quadro como o «*ex voto* proletario» de Tanzio, com os camponeses de Camasco juntos em torno do Divvo Rocho in Adversis Inrrecessor, retoma a tradição dos estandarres processionais, desde o de Foppa em Orzinuovi, manifestando com clareza como o velho fundo devoro da província se podia tornar um refúgio para os naturalistas da diáspora romana. Trata-se de uma resistência que vai prolongar-se no tempo.

O mais belo retrato de grupo do século XVIII italiano, *I canonici di Lu*, de Pier Francesco Guala, está imerso na penumbra de uma Igreja de Monferrato, o exército dos *queux* de Ceruti estende-se sobre os muros das vivendas da região de Bréscia. Existe na província, pelo menos numa certa província disposta a investimen-

fig. 22

¹³⁴ Um inteligente retrato-tipo do pintor provincial entre Quinhentos e Seiscentos poderá encontrar-se no ensaio de B. Toscano, «Andrea Polinoti o la provincia perplessa», in *Arte antica e moderna*, 1961, n.º 13-16, pp. 300 ss. Sobre os problemas da selecção cultural tais como se apresentam a um pintor da província que entre em contacto com um centro artístico importante veja-se, para um período anterior, a análise realizada por F. Zeri sobre o retábulo que contém a Sagrada Família, santos e anjos do Conservatorio di Santa Maria degli Angiolini em Florença, in «Eccentrici fiorentini, II», in *Bollettino d'arte*, XLVII, s. IV, 1962, p. 318. Para outras observações sobre problemas análogos de aculturação no princípio de Quinhentos, veja-se: *idem*, «Una congiunzione tra Firenze e Francia. Il Maestro del cassoni Campana», in *Diari di lavoro* 2, Turim, 1976, pp. 75 ss.

tos simbólicos, uma procura com preferências relativamente independentes dos ditames da metrópole.

A retoma da tradição municipal constitui um dos factos centrais da cultura do século XVIII. Deste renovado fervor fornecem as *Lettere pittoriche* — recolhidas por Bottari, acrescentadas e reeditadas depois por Ticozzi — mais de um exemplo. «Em Cento», escreve Algarotti a um seu correspondente veneziano, «posso bem dizer-vos que teríeis achado onde apontar o vosso binóculo.»¹³⁵ Luigi Crespi, que encoraja a publicação de descrições e guias rurísticos, critica a descrição da Itália mais difundida naquele tempo por não mencionar Volterra, Cortona ou Pescia e lastima a ausência de escritos sobre as cidades da Romanha:

«Se assim se tivesse feio relativamente às pinturas de tantas cidades da Romanha, numerosos profissionais de grande valor que aí floresceram não teriam ficado até agora em grande parte ignorados e muitas das belas obras que fizeram não se teriam dispersado ou não teriam ficado esquecidas, com grave dano para as respectivas cidades, para os profissionais e para as famílias; teriam antes estado, e estariam ainda agora, conservadas com a devida estima. E seriam admiradas e seriam visitadas por viajantes!

Tem V. conhecimento, por exemplo, de um certo Cristofano Lanconello? De um Gio Barista Bertuccio? De um Palmegiani?»¹³⁶

Para Crespi

«todas aquelas coisas que de qualquer modo podem tornar ilustre uma cidade devem sempre manifestar-se, para perpetuar o mais possível a memória daqueles que foram os seus promotores ou seus autores (...). E se isto é verdade acerca de qualquer coisa valorosa em geral (...), quanto mais o não será tratando-se das três artes nobilíssimas, pintura, escultura e arquitectura, das quais se pode dizer que é só graças a elas que se distinguem as cidades que vêm a ser visitadas por doutos viajantes (...) e, embora em grande parte exercidas por artífices de obscura e às vezes baixa linhagem, é no

¹³⁵ G. Bottari e S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...*, VII, Milão, 1822, p. 66.

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 94 ss.

entanto graças a eles que as cidades recebem a estima e as honras de todo o mundo!»¹³⁷

No mesmo sentido se exprimem Ratti e muitos outros correspondentes. Motivo que aflora muitas vezes nestes discursos é a exaltação das artes, que, «embora em grande parte exercidas por artífices de obscura e às vezes baixa linhagem», atraem sobre as cidades a atenção de «doutos viajantes», «príncipes inteligentes», «eruditos e estudiosos», «doutos escritores».

A reconstrução histórica das glórias das pequenas pátrias, sejam elas Cento, Faenza, Forlì ou Pescia, Cortona, Volterra, ocorre nos mesmos anos em que se procuram as antigas tradições, pré-romanas¹³⁸ ou medievais. Parecia abrir-se, portanto, um novo espaço para a periferia: mas isso não deveria acontecer senão a certas áreas mais afortunadas. Em grande parte da Itália a situação não irá permitir recuperação alguma¹³⁹.

26. Centro e periferia, persuasão e dominação

Não é certamente uma novidade afirmar que as imagens podem ser instrumento de persuasão e de domínio na relação, nunca pacífica, entre centro e periferia. Por vezes, quando se trata de pôr em destaque a efígie do soberano e as suas insígnias, esfarelamos perante uma utilização directa: e basta recordar como Bonifácio VIII utilizara a mandara utilizar o seu simulacro para confirmar, de Orvieto a Bolonha e a Anagni, o domínio da Igreja e o seu próprio poder pessoal; como a estátua equestre de Azzone Visconti se impunha a súbditos e fiéis do cimo do altar-mor de São João, em Conca; como as armas encimando as portas das cidades eram pintadas e apagadas consoante as mutações senhoriais, ou como os aparatos para as entradas triunfais confirmavam o poder e a magna-

¹³⁷ *Ibidem*, p. 77.

¹³⁸ A. Momigliano, «Ancient History and the Antiquarian», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 285 ss.

¹³⁹ Na Inglaterra, o final do século XVIII é o momento do *take-off* económico e cultural da província. Cf. F. D. Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*, Turim, 1972; T. Pawcett, *The Rise of the English Provincial Art*, Oxford, 1974.

nimidade do senhor. Muito frequentemente o uso das imagens pode ser menos directo, entrando num discurso político mais geral: e também aqui não faltam exemplos, desde as faianças dos lombardos pintadas no Palácio de Teodolinda, em Monza, os padres da Igreja que Martinho I mandou pintar nos muros de Santa Maria Antiqua, depois do Concílio de Latrão de 649, para combater a heresia monotelita apoiada por Constantinopla, até às cenas do Risorgimento pintadas por Cesare Maccari, Amos Cassioli e companheiros na Sala Vittorio Emanuele do Palazzo Pubblico de Siena, ou a episódios ainda mais próximos, de que a produção artística do período fascista nos dá grande número de exemplos.

Noutros casos trata-se de interpretar os conflitos políticos através de mutilações das imagens, mostrando bem como um certo esrilo e certas fórmulas de representação podem ter sido impostas. A Ruthwell Cross ou os capitéis de São Domingos de Silos revelaram a existência de autênticas batalhas simbólicas em que, durante a Idade Média, um novo estilo, apoiado por uma autoridade política ou religiosa, era imposto contra a resistência duma cultura autóctone¹⁴⁰.

A adopção obrigatória de modelos estilísticos e iconográficos provenientes do centro, a elaboração no centro de códigos estilísticos diferenciados, válidos uns para a metrópole e outros para a periferia, o sequestro dos bens simbólicos do país dominado, o fluxo dos melhores talentos da periferia para o centro e o fluxo, em sentido inverso, de produtos de elevado potencial simbólico do centro para a periferia — tudo isto são formas episódicas em que se manifestam os modos de dominação. Na impossibilidade de os tratar extensivamente de maneira organizada, procederemos a uma espécie de enumeração tipológica que permita a exemplificação de casos e problemas.

27. A dominação simbólica

Para identificar alguns aspectos significativos da relação de domínio simbólico poderão seguir-se, uma por uma, as posições de

¹⁴⁰ M. Schapiro, «The Religious Meaning of the Ruthwell Cross», in *The Art Bulletin*, XXVI, 1944, pp. 232-45; *idem*, «From Mozarabic to Romanesque in Silos», *ibid.*, XXI, 1939, pp. 312-74, presentemente em M. Schapiro, *Selected Papers. Romanesque Art*, Nova Iorque, 1977, pp. 28 ss.

alguns elementos que compõem o campo artístico: as obras, os artistas, os consumidores, o público. Entre eles o público faz figura de elemento imóvel na constante deslocação dos outros três, mas é ele ao mesmo tempo o menos estudado e por isso o mais difícil de agarrar; a nossa atenção irá pois incidir de preferência sobre os outros e, acima de tudo, sobre as obras.

Podemos distinguir aqui várias situações que vão desde o acto puramente negativo da destruição, autêntico grau zero na escala, até ao envio do centro para a periferia de obras de elevadíssimo nível, passando através de fases diversas.

Não insistiremos naquilo a que designámos por grau zero; *grosso modo*, as destruições devidas ao conflito centro-periferia podem ser de dois tipos: ou directamente decorrentes da vontade de eliminar os testemunhos da cultura da área submetida, ou mais indirectamente resultantes da pouca consideração em que são tidos nas cidades súbditas os produtos da sua própria cultura antiga. São exemplo do primeiro caso as destruições das antigas «delícias» ducais atiradas para fora das muralhas de Ferrara depois da devolução dos estados dos duques de Este à Santa Sé: eliminação radical dos testemunhos arquitectónicos do antigo poder justificada por um historiador de Ferrara, atendendo a que

«o dispêndio inútil que teria de fazer a Câmara para as conservar e as fortificações das muralhas naturalmente opostas a semelhantes delicadezas não lhes permitiam duração mais longa»,¹⁴¹

e são exemplos do segundo as lamentações sobre a situação do património artístico das cidades da província tão frequentemente documentadas nas *Lettere pittoriche*.

Discurso mais longo merece a razia dos bens simbólicos. Desde Carlos Magno, que transporta de Ravena para Aix-la-Chapelle a estátua equestre do chamado Teodorico, até às requisições estendidas a toda a Europa para a constituição do Musée Napoléon¹⁴² e às

¹⁴¹ A. Uccelli, *Memorie per la Storia di Ferrara*, V, Ferrara, 1809, p. 64; cf. também E. Riccomini, *Il Seicento ferrarese*, Milão, 1969, p. 10.

¹⁴² C. Gould, *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, Londres, 1965.

requisições hitlerianas com vista à criação do supermuseu de Linz¹⁴³, a história destas romanescas e aventurosas rapinas encontra-se largamente divulgada. Bibliotecas (como a Biblioteca Palatina de Heidelberg, subtraída pelo duque da Baviera ao eleitor palatino após a batalha do Monte Branco e oferecida depois ao Papa como sinal de vitória sobre os protestantes e de reverente submissão), colecções de arte, estátuas equestres, retábulos de altar, retratos, esculturas, abandonam os seus lugares de origem para serem transferidos para as capitais cujo primado simbólico é necessário incrementar¹⁴⁴. O facto produz-se de maneira exacta no decurso do processo de periferização de muitas regiões italianas depois da reestruturação do século XVI. Caso exemplar é, mais uma vez, o de Ferrara, aquando da extinção da dinastia de Este e da devolução do estado à Santa Sé. Escreve Lanzi, evocando as consequências artísticas destes acontecimentos:

«A mudança do governo deu-se no tempo em que era sumo pontífice Clemente VIII, em cuja entrada solene trabalharam para os festejos públicos Scarsellino e Mona, escolhidos como os pincéis mais hábeis em fazer muito em pouco tempo. Foram mais tarde ocupados vários pintores, especialmente Bambini e Croma, a copiar vários quadros escolhidos na cidade, que a corte de Roma quis transferir para a capital, deixando a Ferrara as cópias e aos historiadores de Ferrara as lamentações.»¹⁴⁵

Entre as «lamentações» dos historiadores de Ferrara será bom recordar a de António Frizzi¹⁴⁶:

«Foi um desgosto para os nossos concidadãos ver, no ano de

¹⁴³ D. Roxan e K. Wanstall, *The Jackdaw of Linz. The Story of Hitler's Art Thefts*, Londres, 1964.

¹⁴⁴ E. Muntz, «Les annexions des collections d'art ou de bibliothèques et leur rôle dans les relations internationales», in *Revue d'Histoire Diplomatique*, VIII, 1894, pp. 481-97; IX, 1895, pp. 375-93; X, 1896, pp. 481-508; W. Treue, *Kunstraub. Ueber die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf, 1957; H. Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, Londres, 1970.

¹⁴⁵ Lanzi, III, 169.

¹⁴⁶ Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, cit., V, p. 64.

1617, as igrejas espoliadas de muitos dos seus melhores quadros, saídos das mãos de Dossi, de Ortolano, de Garofalo, de Carpi, de Ticiano, de Gio Bellino, de Manregna e de outros insígnies pinrores nacionais e estrangeiros, e serem substituídos por cópias, de resto estimáveis, feitas por Bononi, Scarsellino, Bambini, Naselli e outros. Quem e para onde os transportou não nos é dito, mas sabemos que, de entre os nossos preciosos monumentos desse género e manuscritos e antiguidades, muitos, em diversos tempos, foram a enriquecer a capital.»

figs. 23 e 24

Girolamo Baruffaldi dá testemunho destas espoliações ao escrever a vida de Niccolò Bambini, um dos artistas utilizados em copiar os quadros que foram objecto de rapina:

«No tempo da devolução desta cidade ao governo eclesiástico, ou seja, no ano de 1598, era ele um dos mestres que trabalhavam em Ferrara, e nessa qualidade foi encarregado de copiar várias pinturas preciosas de mestres excelentes para se poderem mandar para Roma os respectivos originais, desejados pela corte pontifícia que ali se encontrava. De duas posso eu dar conta segura, e são o quadro da Ascensão de Cristo de Santa Maria in Vado e o quadro de Santa Margarida na Igreja da Consolação. Este era de Ortolano e o outro de Benvenuto da Garofalo.»¹⁴⁷

fig. 23

Ferrara pode valer como modelo de uma situação que se poderia corroborar com outros casos. Não muito diferentes, por exemplo, foram as consequências da devolução à Igreja dos bens dos Della Rovere¹⁴⁸. Uma análise destes momentos negativos da história artística italiana seria rica de ensinamentos sobre as vicissitudes da relação centro-periferia; nem ficariam esquecidas neste contexto as colossais dissipações de obras de arte de que a Itália foi objecto nos últimos cento e cinquenta anos.

¹⁴⁷ G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, II, Ferrara, 1846, p. 27.

¹⁴⁸ A. Emiliani, *Gian Francesco Guercini da Fossombrone*, Urbino, 1958, p. 42.

28. A dinâmica das obras

De diverso tipo e grau pode revelar-se também o envio de obras provenientes do centro. Ainda aqui poderemos distinguir vários casos.

Tomemos por exemplo o de Massa Maritima, no decurso do século XIV. As obras importantes de Siena foram aqui um instrumento de penetração da cultura senense antes da definitiva sujeição da cidade, ocorrida em 1336. Os primeiros decênios do século XIV são inteiramente dominados pelas importantes encomendas artísticas confiadas a artistas senenses: em 1316, os senhores Nove del Consiglio di Massa fazem pressões sobre o responsável da obra de São Cerbone para que seja terminado o grande painel para o altar-mor da catedral, segundo o modelo da *Maestà* de Duccio e certamente executada no *atelier* do grande artista senense. Em 1324, como indica uma inscrição, o sarcófago de São Cerbone, obra-prima da escultura gótica italiana, encomendado a Perucius, arrífice da catedral, foi terminado pelo mestre Goro di Gregorio, «de Senis»; alguns anos depois, mas talvez ainda antes da conquista senense, é executada a *Maestà* de Ambrogio Lorenzetti, guardada outrora em Sant'Agostino e presentemente no Palazzo Comunale.

Obras que se conram entre as mais significativas da arte senense são pois realizadas para a cidade mineira de Massa Maritima, que se mostra totalmente dominada por Siena mesmo antes que esta assumia o seu controlo político e que Agnolo di Ventura se a conquista com o novo dispositivo de fortificações. Contrariamente a outras cidades, como Volterra e San Gimignano, a opulenta Massa Maritima, pese embora a amplitude das encomendas, não teve nunca uma irradiação artística autónoma e sujeitou-se a uma hegemonia cultural exterior imposta por obras de excepcional qualidade, que antecipavam o domínio político. Se de novo atentarmos nos critérios de entrada naquele clube de centros artísticos italianos que imaginámos, não deixará de ser significativo que os bispos de Populonia só nos inícios do século XII acabem por encontrar em Massa uma sede estável, como aconteceu em Grosseto (também ela totalmente dominada pela produção artística senense), para onde o bispado de Roselle foi definitivamente transferido em 1138.

Tomemos um outro caso de envio de obras, ainda no século XIV e ainda na área de Siena. Não se trata agora de uma cidade importante e rica como Massa, mas de algo que é hoje uma humilde povoação, Roccalbegna, nas faldas do Amiara. A igreja paroquial conserva três quadros de grande qualidade assinados por Ambrogio Lorenzetti, e isto levantou a questão de saber que circunstâncias teriam levado um dos maiores artistas daquele tempo a criar uma obra de tal valor para um burgo tão remoto¹⁴⁹. A resposta está provavelmente na importância que os Senenses atribuíam ao pequeno centro mineiro, situado na fronteira meridional do estado que tinham adquirido e consolidado nos finais do século XIII¹⁵⁰. O caso destes quadros deve portanto ser relacionado com a criação de uma cidade nova e com o empenho — que se concretiza na concessão de numerosas facilidades — de para ela fazer convergir cidadãos de Siena, relativamente aos quais as pinturas prestigiosas de um dos maiores artistas da sua terra deveriam funcionar como instrumentos de identificação e agregação. Tudo isto está interligado com a proliferação de obras e de encomendas artísticas que durante o século XIV ocorrem nas cidades e burgos da Maremma meridional, de Grosseto a Paganico, ou seja, na zona de recente expansão senense.

Em outros casos o envio de obras revela e acentua um estado de dependência cultural que pode coincidir com uma dependência económica e política. Na igreja paroquial de Calvi, na Córsega, um grande políptico que orna o altar-mor está assinado por Giovanni Barbagelata, «de Janua» (uma compilação dos casos em que o lugar de origem segue na assinatura o nome do artista poderia, confrontado com os lugares de destino das obras, fornecer indicações bastante úteis). Os documentos informam-nos de que o políptico foi encomendado por dois cidadãos de Calvi, que o quiseram feito à semelhança daquele que foi pintado por Giovanni Mazzone, em 1465, para Santa Maria do Castelo, em Génova¹⁵¹. É significativo

¹⁴⁹ E. Carli, *Dipinti senesi del Contado e della Maremma*, Milão, 1955, pp. 84 ss.

¹⁵⁰ W. M. Bowsky, *The Finance of the Commune of Siena 1287-1355*, Oxford, 1970, pp. 25 ss.

¹⁵¹ G. V. Castelnovi, «Giovanni Barbagelata», in *Bollettino d'arte*, 1951, pp. 211-24; P. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, II, Génova, 1870, pp. 189 ss.

o fascínio exercido pela obra mais antiga (caso análogo àquele — de que se falou — das cópias feitas em Narni tendo como modelo o quadro de Ghirlandaio) e significativo também o facto de o protótipo ser genovês e de ser encarregado da encomenda um pintor genovês. Nesse momento a ilha é política e economicamente dominada por Génova, mas a subordinação cultural pode perdurar mesmo quando se interrompe a subordinação política. Disto dão testemunho na Sardenha os envios de obras provenientes de Pisa (esculturas, polípticos, sinos)¹⁵² que continuaram mesmo quando a ilha estava firmemente nas mãos dos Aragoneses, mas não ainda aflorada por aquela onda mediterrânica «gótico-hispano-napolitana» de que conserva significativos documentos¹⁵³. O mesmo é documentado por obras de Pisa ou de Génova frequentes na Sicília no decurso do século XIV, assim como por obras vénéras dos séculos XIV e XV frequentes na Apúlia.

29. A dinâmica dos artistas

Paralelamente às obras, mas, como veremos, às vezes em sentido oposto, podem movimentar-se os artistas. Será rodavia necessário distinguir as situações. O facto, por exemplo, de o domínio véneto se estender não parece ter conduzido a uma submissão cultural generalizada. Poderemos aplicar à pintura nos estados continentais da Sereníssima República de Veneza tudo o que foi dito a propósito da persistência na Verona do século XVIII de uma cultura literária local:

«É uma tradição literária municipal que quatro séculos de dominação veneziana não conseguiram tornar submissa e muito menos servil à tradição literária da capital, Veneza (...). Disse que quatro séculos de dominação veneziana não conseguem fazer vergar Verona, mas fique bem claro que nunca, da parte de Veneza, houve o propósito de a fazer vergar....»¹⁵⁴

¹⁵² C. Maltese, *Arte in Sardegna del V al XVIII secolo*, Roma, 1962.

¹⁵³ Cf. F. Zeri, «Perché Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagittano», in *Paragone*, XI, 1960, n.º 129, p. 53.

¹⁵⁴ Dionisotti, *Culture regionali*, cit., p. 139.

Isto não quer dizer que não afluíssem artistas a Veneza vindos de Cadore, das margens do Brenta ou do Ádige; quer simplesmente dizer que não foram destruídas, antes pelo contrário, as condições necessárias a uma actividade local.

Noutros casos, porém, continuarão no lugar pintores de modesta envergadura, que poderão encontrar trabalho nas encomendas de um público pouco exigente. Um pintor corso como Maestro Antonio di Simone di Calvi assinará, em 1505, um políptico para a igreja de Cassano (perto de Calvi)¹⁵⁵, ao passo que, como vimos quanto à paroquial de Calvi, o políptico do altar-mor vinha de Génova. Por vezes, enquanto os mestres locais se ocupam de certas produções típicas — como é, por exemplo, a pintura de rectos — as obras em quadros vêm de longe. Este é um caso que se verifica em Palermo, no século XIV, quando Mastru Simuni pinturi di Curigluni, Mastru Chicu pinturi di Naro ou Masrru Darenu, de Palermo, pintam o tecto do Steri, enquanto Bartolomeo da Camogli ou Niccolò da Voltri da Genova, Jacopo di Nicola, Turino Vani e tantos outros enviam de Pisa quadros e polípticos para igrejas e oratórios¹⁵⁶.

Situação típica dos artistas das áreas periféricas é a de serem atraídos pelo centro politicamente homogêneo. É este o caso de Niccolò di Lombarduccio di Vico, um dos maiores artistas activos na Ligúria no século XV, que era originário da Córsega e precisamente por isso conhecido como Niccolò Corso; ou ainda o do genial artista Tuccio d'Andria, «de Apulia», que pintou, em 1487, um tríptico para a Catedral de Savona representando os esposais de Santa Catarina (as relações com o Mediterrâneo ocidental foram provavelmente facilitadas pela origem provençal dos senhores de Andria, os Del Balzo); o de outros artistas da Apúlia, como Reginaldo Piramo di Monopoli, que ilustra manuscritos em Nápoles e em Veneza¹⁵⁷; o de muitos calabreses, como o miniaturista Cola Rapicano, o arquitecto Francesco Mormando, o pintor Marco Car-

¹⁵⁵ G. Moracchini, *Trésors oubliés des églises de Corse*, Paris, 1959, pp. 22 e 114 ss.

¹⁵⁶ R. Longhi, «Frammento Siciliano», in *Paragone*, IV, 1953, n.º 47, pp. 3 ss.; F. Bologna, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo, 1975.

¹⁵⁷ M. D'Elia, catálogo da *Mostra d'arte in Puglia dal tardo Antico al Rococò*, Bari, 1964.

disco e mais tarde, entre Seiscentos e Setecentos, Mattia Preti ou Francesco Cozza¹⁵⁸; o de sicilianos como o messinense Agostino, conhecido como Sarrino em Génova, em 1400, ou Pavanino da Palermo, na segunda metade do século, na região de Salerno¹⁵⁹. Isto para não falar dos dois mais célebres emigrantes sicilianos, Anronello da Messina e Francesco Juvara. Nestes dois últimos casos, Veneza (nos finais de Quatrocentos) e Turim (nos primórdios de Setecentos) fornecem bases a partir das quais os modelos propostos poderão ter uma difusão italiana ou mesmo europeia.

Outras circunstâncias podem impelir os artistas a realizar a fuga numa direcção oposta à do centro político: é o que acontece, por exemplo, em Pisa depois da conquista florentina. Ao contrário do que tinha sucedido nos centros continentais ocupados por Veneza, uma grande parte dos pintores pisanos deixa a cidade e refugia-se em Génova. O seu número é de tal modo relevante que uma assembleia da arte dos pintores genoveses em 1415 — onde em vinte participantes três são genoveses e nove pisanos — decide modificar o estatuto da corporação no sentido de favorecer os mestres estrangeiros que venham a trabalhar na cidade¹⁶⁰.

Um outro exemplo a tomar em consideração nesta tipologia sumária será o dos artistas que se deslocam do centro para áreas que, mais que periféricas, se poderiam chamar subordinadas. Deixando de parte o caso dos senenses, que não só mandam obras mas até no século XIV vão trabalhar para Massa, para San Gimignano, para Paganico, etc., exemplos em larga escala vêm da actividade dos venezianos nas cidades do continente entre Quatrocentos e Quinhentos e do autêntico *rush* dos pintores lombardos na Ligúria depois que Génova se colocou sob a protecção de Filippo Visconti, em 1421. Tratar-se-á neste último caso de assegurar melhores encomendas — e posições — num centro que é economicamente um gigante, mas culturalmente (e nesta altura politicamente) um anão. De resto o caso de Génova nos séculos XIV e XV é anómalo em relação à fisionomia de centros artísticos como Florença, Siena

¹⁵⁸ F. Bologna, prefácio ao catálogo *Arte in Calabria, ritrovamenti, restauri, recuperi*, Cosenza, 1976, pp. 6 s.

¹⁵⁹ F. Abate, «La pittura in Campania prima di Colantonio», in *Storia di Napoli*, IV, I, Nápoles, 1974.

¹⁶⁰ F. Alizeri, *Notizie*, cit., p. 210.

ou Veneza: com as maciças e repetidas penetrações de artistas estrangeiros (pisanos, piemoneses, lombardos) constitui um caso de centro-*relais* onde se recolhem e donde são retransmitidas e ampliadas experiências diversas.

30. A dinâmica dos consumidores

Restam os consumidores. Também aqui se propõe, como no caso das obras, um grau zero — o de uma total exaustão de grupos de consumidores. Assim acontecerá em Casale Monferrato, quando Guglielmo Gonzaga sucede à antiga dinastia dos Paleólogos e motiva com a sua política a liquidação de certos grupos sociais citadinos e de uma tradição pictórica que neles se apoiava — tradição que será posteriormente retomada, mas em direcção diferente¹⁶¹. Casos semelhantes poderão apresentar-se em Urbino¹⁶² e noutros centros italianos.

Caso diferente será o dos consumidores que, provenientes de um centro importante, deixam traços da sua passagem na periferia. São bispos, lugares-tenentes, governadores, abades comendatários que se comprazem em encomendar para a sua temporária sede obras que manifestem a sua origem, as suas viagens, a sua elevada posição social e cultural. Os frutos desse zelo mecenático, fora de qualquer conxexo e de qualquer repercussão ou expectativa locais, cairão quase como meteoros. Este será o caso do ferrarense Philo Roverella, que volta do Concílio de Trento, em 1545, à sua diocese de Ascoli Piceno trazendo atrás de si um dos artistas mais em foco na corte do príncipe-bispo de Trento: o friulense Marcello Fogolino, a quem encarrega de decorar com cenas bíblicas o seu palácio episcopal¹⁶³. Não diverso — pela sua falta de contexto — será o caso de quem, nativo de uma área periférica, ascenda a grandes honras numa capital, como acontece a muitos prelados, médicos,

¹⁶¹ G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Turim, 1970.

¹⁶² Cf. as observações de Emiliani, Gian Francesco Guerrieri da Fossombrone, cit., e na introdução ao catálogo da *Mostra di Ludovico Barocci*, cit.

¹⁶³ G. Marchini, «Un incontro imprevedibile: il Fogolino ad Ascoli Piceno», in *Antichità viva*, V, 1966, n.º 1, pp. 3 ss.

burocratas e juristas uo decurso dos séculos XVII e XVIII. Pode acontecer que se preocupe em enviar para a terra natal uma ou mais obras que atestem o seu amor pátrio, o seu gosto afinado, o seu êxito social. Assim acontece que, residindo em Cento como governador por volta de 1636-37, um natural de Spolero, alto funcionário papal, frequente assiduamente o *atelier* de Guercino, adquire as obras e até faça delas presente a uma confraria da sua terra natal¹⁶⁴.

Há ainda outras situações: aquela, por exemplo, de consumidores periféricos que manifestam nas suas preferências uma subordinação cultural em relação ao centro. Um exemplo típico neste sentido, e extremamente sintomático para estruturas de tipo feudal como a da Calábria, é o da encomenda dos Sangineto, senhores de Altomonte¹⁶⁵. Encontrando-se Filippo di Sangineto, em 1326, a atravessar a Toscana no séquito de Carlo di Calabria, encomenda o San Ladislao de Simone Martini e um políptico a Bernardo Daddi. Mais tarde, um membro da mesma família, encontrando-se desta vez a reboque das preferências de Ladislao di Durazzo, encomenda em Nápoles um políptico com histórias da Paixão ao obscuro mestre chamado Antonio Onofrio Penna. Nos dois casos as escolhas dos Sangineto seguem as dos Angioini di Napoli, nos dois casos as obras encomendadas vêm a ser recolhidas na Igreja de Altomonte, sede do poder feudal, onde existe uma grande concentração de símbolos culturais em comparação com o deserto do território circundante. A disparidade na distribuição dos bens artísticos e a sua heterogeneidade indicam uma situação que não é só periférica mas até colonial, e que se repetirá em Teggiano, o feudo dos Sanseverino, que nos confins da Campânia domina o Vallo di Diano, ou em Galatina, no Salento, onde Raimondello Orsini del Balzo e a sua mulher Maria d'Enghien fundam e mandam decorar pelas mais diversas equipas de pintores a Igreja-Santuário de Santa Catarina¹⁶⁶.

Esta subordinação cultural em relação ao centro pode manifestar-se mesmo em consumidores que pertençam a outros grupos

¹⁶⁴ Casale, Falcidia, Pansecchi, Toscano, *Ricerche in Umbria*, cit., p. 34.

¹⁶⁵ R. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma, 1969, pp. 173, 349; idem, prefácio a *Arte in Calabria*, cit., p. 7.

¹⁶⁶ Antonaci, *Gli affreschi di Galatina*, Milão, 1966.

sociais. Bastante significativo é o que se passou numa zona restrita da terra de Norcia, onde se encontra uma singular concentração de quadros fiorentinos do gótico tardio ou renascentistas, desde Giovanni del Biondo a Netti di Bicci, a Pietro di Cosimo, a Filippino Lippi. Estas presenças compactas e isoladas, que acabam por formar um contexto bastante homogêneo, explicam-se pela relação, prolongada no tempo, que um grupo de terras desta zona apenina mantinha com Florença, onde os montanhese úmbrios eram tradicionalmente empregados como carregadores na alfândega¹⁶⁷. As relações económicas entre áreas de emigração periféricas e um local de trabalho situado no centro deram lugar a uma forma de sujeição cultural.

Um último exemplo virá da Apúlia, onde os centros da costa adriática são caracterizados pela concentração de obras vênetas do século XIV ao século XVI (depois substituídas pela penetração de obras napolitanas), que acompanham a presença militar, política e comercial de Veneza¹⁶⁸. Estas obras são muitas vezes as ordens religiosas que as adquirem: o políptico de Jacobello di Bonomo, do Museu de Lecce, veio da igreja das monjas beneditinas de São João Evangelista de Lecce; o São Pedro Mártir de Giovanni Bellini, da Pinacoteca de Bari, veio da igreja dominicana de Monopoli; Savoldo e Potdenone pintam quadros para a igreja franciscana de Tettizzi. Mas o prestígio de Veneza é grande em todos os grupos sociais: enquanto Muzio Sforza, um literato de Monopoli, dedica um poema a Tintoretto, Lorenzo Lotto recebe, a 16 de Junho de 1542, Alouise Catalano, mercador de Barletta, enviado a ele por «os homens de Juvenazo» a fim de lhe encomendarem um tríptico para a sua Igreja de San Felice¹⁶⁹.

¹⁶⁷ A. Fabri, «Artisti fiorentini sul territorio di Norcia», in *Rivista d'arte*, XXXIV, 1959, pp. 109-22; idem, *Preci e la Valle Castoriana*, Spoleto, 1963.

¹⁶⁸ R. Cessi, «Venezia, le Puglie e l'Adriatico», in *Archivio Storico delle Puglie*, VIII, 1966, fasc. 1-4, pp. 53-59; M. S. Calò, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari, 1969.

¹⁶⁹ P. Giannuzzi, «Una pala dipinta da Lorenzo Lotto per la cattedrale di Giovannazzo», in *Arte e storia*, XII, 1894, p. 91.

fig. 25

fig. 26

31. A Igreja depois de Trento

A reestruturação centralizadora e burocrática dos estados territoriais e a reorganização da Igreja depois do Concílio tridentino implicam, no decurso de Quinhentos, novas formas de dominação do centro sobre a periferia, que se manifestam num acentuado processo de tipificação e de codificação das imagens¹⁷⁰ e das arquitecturas: processo que é solicitado e ao mesmo tempo revelado pelo desenvolvimento da literatura tratadística. Num período mais próximo de nós, na Alemanha de Guilherme, um regulamento preciso impunha que nos centros de menos de cinquenta mil habitantes as estações dos correios fossem de estilo Renascimento alemão, enquanto as grandes cidades de mais de cem mil habitantes deviam ter estações de estilo românico¹⁷¹. Ora, se a minuciosa casuística dos regulamentos da Contra-Reforma não previa um recurso diferenciado aos estilos históricos, tendia pelo menos a construir uma tipologia hierárquica distinguindo e prescrevendo soluções e preceitos particulares consoante a igreja fosse catedral, colegiada, paróquia, sufragânea ou monástica e o oratório fosse ou não destinado à celebração da missa. Por outro lado, a constituição de lugares destinados a formação como as academias, cuja voga se impôs no século XVIII, tem um relevante peso específico na consecução de um controlo cultural preciso. No entanto, a codificação da tipologia e a centralização do ensino também irão ter efeitos opostos aos de uma generalização mecânica de qualquer conformismo periférico, facilitando a circulação de experiências internacionais e o conhecimento de um repertório mais vasto. Disto nos oferece um exemplo a obra de Bernardo Vittone, uma das maiores figuras do século XVIII europeu, o qual, trabalhando embora quase exclusivamente na província do Piemonte e principalmente na construção de igrejas de povoações e de oratórios campestres, apresenta soluções inovadoras que dialogam com as mais avançadas experiências europeias.

Através das mutações que se verificam na formação dos artistas e na circulação das informações, o século XVIII assiste a profundas

¹⁷⁰ Cf. S. Marinelli, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catálogo da exposição, Verona, 1978, p. 35.

¹⁷¹ N. Pevsner e outros, *Historismus und bildende Kunst*, Munique, 1967, p. 89.

transformações das estruturas culturais, não só no que respeira ao seu funcionamento mas até mesmo quanto ao seu quadro de referência geográfico. O facto de a província do Piemonte se inserir na problemática arquitectónica da área alpina europeia é disso um sinal rangível: mas esta situação favorável não pode, contudo, ser generalizada.

A 14 de Setembro de 1755, um arquitecto periférico, um certo Lorenzo Daretti, escreve de Ancona a Vanvitelli pedindo-lhe autorização para continuar a construção da igreja dos Agostinianos, e é desta maneira humilde que se apresenta:

«Depois de a esta cidade de Ancona, minha terra natal, ter regressado de modestos estudos feitos sobre a arquitectura, tendo ocasião de fazer modestamente várias pequenas construções que encontraram uma certa indulgência...»

Responde altivamente de Nápoles o arquitecto do centro:

«Ignoto chega até mim o seu nome, como V. diz, e muito mais ignota chega até mim a sua capacidade em arquitectura, sendo certo que quando eu esrivo em Ancona não encontrei lá nenhum, nem mesmo nessa província. Nesta cidade porém encontrei um grande número de desejosos de adquirir esta capacidade no meu estúdio; mas depois, apercebendo-se das dificuldades, com mais amadurecida ponderação acharam melhor seguir as comodidades, os ócios sem excluir divertimentos, do que dar-me o incómodo de os manter a estudar em minha casa; e desde então até agora nunca tive notícia de que algum tivesse tirado proveito desta difícilíssima ciência, que reúne em si todas as outras ciências.»¹⁷²

32. As contas com a Europa

Se é verdade que no século XVIII a arte e a cultura italianas tiveram larga circulação europeia, também é certo que, desapareci-

¹⁷² E. Rufini, «Ricerche sull'attività del Vanvitelli nelle Marche», in *Atti dell'XI congresso di Storia dell'Architettura. Marche, 6-13 de Setembro de 1959*, Roma, 1963, pp. 466 ss.

dos Piranesi e Canova, nenhum artista italiano viu depois, durante muito tempo, a sua obra ascender à categoria de modelo. A fase sucessiva foi a de um longo eclipse, que já de resto há tempo se fazia anunciar. Nos meados do século XVII tinha-se encerrado uma era plurissecular. Por uma simbólica coincidência, o mesmo ano (1665) em que Poussin morre em Roma vê em Paris a falência do projecto Bernini para o Louvre. A crise profundíssima da sociedade italiana, e mais ainda a debilidade da corte romana no quadro geral das potências europeias, impedem que daí em diante um paradigma artístico global se imponha a partir da península como tinha acontecido num passado não muito distante, quando o prestígio artístico e extra-artístico de Roma, capital da cristandade (cristandade católica de nome, embora não de facto), era de molde a poder assegurar o sucesso mundial dos dois paradigmas que, em conflito, se tinham desenvolvido. Este foi o caso primeiramente de Rafael e Miguel Ângelo e mais tarde de Carracci e Caravaggio: o paradigma aparentemente vitorioso e a sua alternativa. Isto não mais se repete: poderão surgir quando muito códigos sectoriais como o dos «Vedutisti», ligado à posição privilegiada que a Itália tinha no Grand Tour. Uma prova adicional desta posição é dada pelas vicissitudes do paradigma neoclássico. Se as suas raízes eram italianas, só em parte podem dizer-se tais os seus protagonistas. Teve-se até a situação paradoxal de artistas estrangeiros trabalhando em Roma bastante alheados da vida artística local no presente, e empenhados antes em procurar nos monumentos do passado as chaves de um futuro novo. Aqui elabora o anglo-suíço Füssli os preâmbulos do seu estilo visionário, aqui estudam e executam trabalhos ingleses como Barry ou Runciman, suecos como Sergel, dinamarqueses como Abildgaard e depois Thorwaldsen, americanos como Benjamin West, suíços como Abraham-Louis Ducros, franceses como Jacques-Louis David. É em Roma que é executado e pela primeira vez exposto ao público (1784) o manifesto da nova pintura, o *Juramento dos Horácios*, de David: mas aqui, não obstante a curiosidade suscitada, a obra só encontra fracas ressonâncias. Roma já não é, neste momento, o centro propulsor que tinha sido no passado e nem sequer a podemos definir como um centro-relais: é antes uma espécie de centro fantasmático onde se concentram os desejos, as esperanças e os projectos de muitos artistas estrangeiros. Um mês apenas antes da tomada da Bastilha, David não se resigna a um

Paris que se lhe afigura periférico e confessa ao seu discípulo Wicar, encorajando-o a permanecer na Itália:

«Neste pobre país eu sou como um cão arado à água contra vontade que se debate para chegar à margem e não se afogar.»¹⁷³

Se para os estrangeiros a Itália é um passado em que se descortina o futuro, a relação dos artistas italianos com a Antiguidade está bem longe de ser dramática ou explosiva. Depois da morte de Piranesi, que no reconhecimento das ruínas romanas e nos *carceri* tinha criado protótipos de interpretação sublime e visionária da colossal grandeza da Antiguidade, nenhum italiano soubera seguir-lhe as pisadas. Em certo sentido, o paradigma neoclássico acabará por atingir a Itália somente de ricochete, através da hegemonia política e militar, ainda antes da hegemonia artística, da França napoleónica. Nos anos da Restauração permanecem ainda os diferentes centros regionais, reforçados pela presença das academias que tinham dado estrutura institucional às diversas escolas regionais, mas a sua capacidade é bastante diferenciada. Parma ou Modena, Luca ou Mântua encontram-se já a reboque dos centros maiores, Veneza atravessa uma crise bastante profunda, que se prolongará por decénios, enquanto Milão reforça o seu papel cultural, ao lado do seu papel político como capital do Vêneto lombardo. É em Milão, precisamente, que vem estabelecer-se o veneziano Francesco Hayez, esse Nestor imperturbável que dominará a paisagem artística lombarda até depois dos anos 80, recebendo as encomendas dos compatriotas lombardos, as certidões de boa conduta do impetador da Áustria e as honrarias do reino de Itália. Tutim mantém os seus laços privilegiados com a França, mas num clima atotmentado e beato, onde um Gioacchino Serbelloni, depois de ter sido discípulo de David e de ter recebido da Convenção o encargo de gravar a grande ícone revolucionária de Marat assassinado, acaba por pintar uma *Virgem Aparecendo a São Bernardo* para a Abadia de Hautecombe, reconstruída por Carlo Felice como monumento da dinastia de Sabóia. Graças à presença de importantes colónias

¹⁷³ Carta de David a Wicar de 14 de Junho de 1789. Reproduzida em O. e G. Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris, 1973, pp. 27 s.

artísticas estrangeiras, Roma, Florença e Nápoles perpetuam relações ainda intensas com as culturas transalpinas, mas (analogamente ao que acontece na língua literária, como mostra o caso de Carducci) encontram sérias dificuldades em adequar as linguagens artísticas, onde é particularmente forte a permanência de estruturas do passado, aos novos conceitos e aos novos conteúdos. Assiste-se nos centros italianos a uma espécie de exaustão dos códigos e a uma incapacidade de os renovar.

Nesta situação de arraso, de onnipresente hipoteca do passado, abre-se com a unificação política o problema da unificação linguística da arte italiana. O processo irá surgir, antes de tudo, a nível temático com a proliferação e a difusão de uma iconografia patriótica comum que celebra a história italiana recente, desde os feitos de Garibaldi até às guerras da independência e às campanhas coloniais — processo em que se encontram envolvidos artistas de diversas origens culturais e geográficas: lombardos, vênenos, toscanos, meridionais. Uma outra temática unitária, não já comemorativa mas crítica, foi a do inquérito social: também aqui artistas de diversa origem se dedicam a trazer à luz as realidades ocultas e obscuras do país, procurando realizar uma espécie de inquérito antropológico que apresente os aspectos peculiares, ainda os mais sombrios, de cada cultura regional. Em ambas as vias, porém, o comum objectivo remático é acompanhado pela procura de uma unificação que também é linguística, só em parte satisfeita pela difundida exigência de realismo. Reafirmam-se os particularismos locais: por um lado, os centros tradicionais, como Veneza (emergindo de uma crise de décadas), Milão, Turim, Florença, Roma, Nápoles; por outro lado, as regiões esquecidas, como os Abruzzos de Michetti, que pela primeira vez se apresentam à luz da ribalta.

Precisam-se as relações com a Europa: e trata-se, quase exclusivamente, de relações com os artistas, os críticos e mercadores que gravitam em torno dos *salons* oficiais, não com os grupos mais avançados e de ponta. Num período de conflito de classes, de tensões ideológicas, de lutas entre paradigmas como foi o século XIX, esta opção é particularmente grave. Quando o aparecimento das vanguardas desencadear em França a crise da arte dos *salons*, muitos artistas, e até muitos centros artísticos italianos, irão encontrar-se completamente marginalizados. Um caso exemplar é o da escola

napolitana, que, apoiada e encorajada a nível internacional por artistas tão diversificados como Goupil, Fortuny, Meissonier, acaba por desaparecer do panorama artístico europeu. As etapas deste percurso são conhecidas: das límpidas paisagens da escola de Polísipo à aberrura à França dos Palazzi, do ambíguo realismo simbólico de Domenico Morelli ao breve parêntese da «escola de Resina», terminando com o roque empastado e as lantejoulas de Mancini, artista de grande sucesso europeu, «olhar agudíssimo, mas não educável». Não é difícil reconhecer as causas dos incidentes de percurso e dos resultados finais desta progressiva derrapagem: uma actualização com base em experiências francesas mal seleccionadas e mal compreendidas, uma perene tendência ao compromisso entre realidade e idealização, entre verdade e símbolo, uma subserviência às expectativas quer de um público de largas disponibilidades financeiras e gosto fácil, quer de mercadores internacionais em busca de virtuosismos técnicos e luxos profissionais. Tudo isto dentro do quadro da crescente decadência económica da cidade.

Os equívocos de que é feita esta trajetória estão resumidos na biografia de Vincenzo Gemito, potencialmente um dos grandes escultores europeus do seu tempo. Por um lado, representa com eficácia e vigor extraordinários toda uma galeria de pescadores, de garotos, de «doentinhos», procurando no bronze com virtuosismo os efeitos das obras-primas helenísticas; por outro lado, faz o retrato de Fortuny, admira incondicionalmente Meissonier e obtém grande sucesso nos *salons*. A longa crise psicológica que o mantém segregado durante mais de vinte anos pode ser vista como o desfecho do desencontro entre esperanças e realizações, entre dotes artísticos excepcionais e ausência de horizontes estilísticos adequados. Para evitar cair no esbocismo, Gemito procura um correctivo na grande tradição: mas a sua tentativa desesperada de rivalizar com os bronzes helenísticos do museu de Nápoles tem um cunho inconfundível de auro-segregação provincial. Gemito exemplifica, a elevado nível, a cultura artística napolitana no seu processo de afastamento da Europa moderna.

Roma e Milão em breve se tornam os dois centros hegemónicos: Roma é a sede das principais instituições culturais do reino, e é em Milão que nasce o primeiro mercado de arte italiano, que apoia, ou até promove, a experiência divisionista. Segantini e Pellizza da Volpedo são, próximo do fim do século, pintores de garra, de nível

e problemática não provinciais, e tudo o que acontece entre Milão e Roma nestes anos de aspirações libetárias e socialistas, de esperanças vastas como as que pulsam no lento e imponente avanço do Quarto Estado — o «grande quadro» que fecha a pintura italiana de Oitocentos —, tem marca e qualificação europeias, talvez mais do que aquilo que se seguirá quando em Milão, em torno do programa de Marinetti, o movimento futurista formular o propósito de repor a arte italiana no âmbito das experiências mais modernas da Europa, ou antes, de a colocar precisamente à frente delas. Em certo sentido, o futurismo, ao mesmo tempo filho do fascismo e de uma industrialização retardada¹⁷⁴, pode ser visto como um caso exemplar de *scarto* periférico — o que pode contribuir para explicar o sucesso que obteve na Europa, especialmente nos sítios onde cerras propostas e certas atitudes deixaram de ser possíveis. A sua modernolatria optimista e provocatória só era realmente concebível num país em que a revolução industrial estivesse apenas no início¹⁷⁵; uma síntese dinâmica que desroasse de experiências europeias recentes, talvez mesmo contraditórias (do *pointillisme* ao expressionismo e ao cubismo), era também inconcebível onde essas experiências tivessem conhecido um desenvolvimento orgânico. Acrescente-se a isto que os futuristas, enquanto propunham uma política e uma acção de grupo, privilegiavam o aspecto heróico e demiúrgico do trabalho artístico, colocando na sombra a moderna problemática das «artes aplicadas», que já, no entanto, alguns na Itália tinham compreendido correctamente.

A exaustão da primeira vaga futurista, a deslocação para Roma do centro do movimento, a breve duração da pintura metafísica, alteram ainda mais a geografia dos centros artísticos italianos. A tentativa futurista de criar um eixo Milão-Roma não dá resultado. Os decénios subsequentes, até à queda do fascismo, vêem o ressurgir de tendências municipais mais ou menos ligadas às experiências europeias: dos Seis de Turim ao grupo milanês de Corrente, da escola romana da Via Cavour às experiências solitárias de Rosai, em Florença, de Morandi, em Bolonha. O policentrismo

¹⁷⁴ Moore Barrington Jr., *Le origini sociali della dittatura e della democrazia. Proprietari e contadini nella formazione del mondo moderno*, Turim, 1966.

¹⁷⁵ M. Schapiro, «Nature of Abstract Art», in *Marxist Quarterly*, Nova Iorque, I, n.º I, Janeiro-Março de 1937.

italiano, mais uma vez, revelava-se mais forte do que qualquer tentativa centralizadora.

Policentrismo ou poliperiferia? Poderia aplicar-se a este dilema um passo célebre de Lewis Carroll:

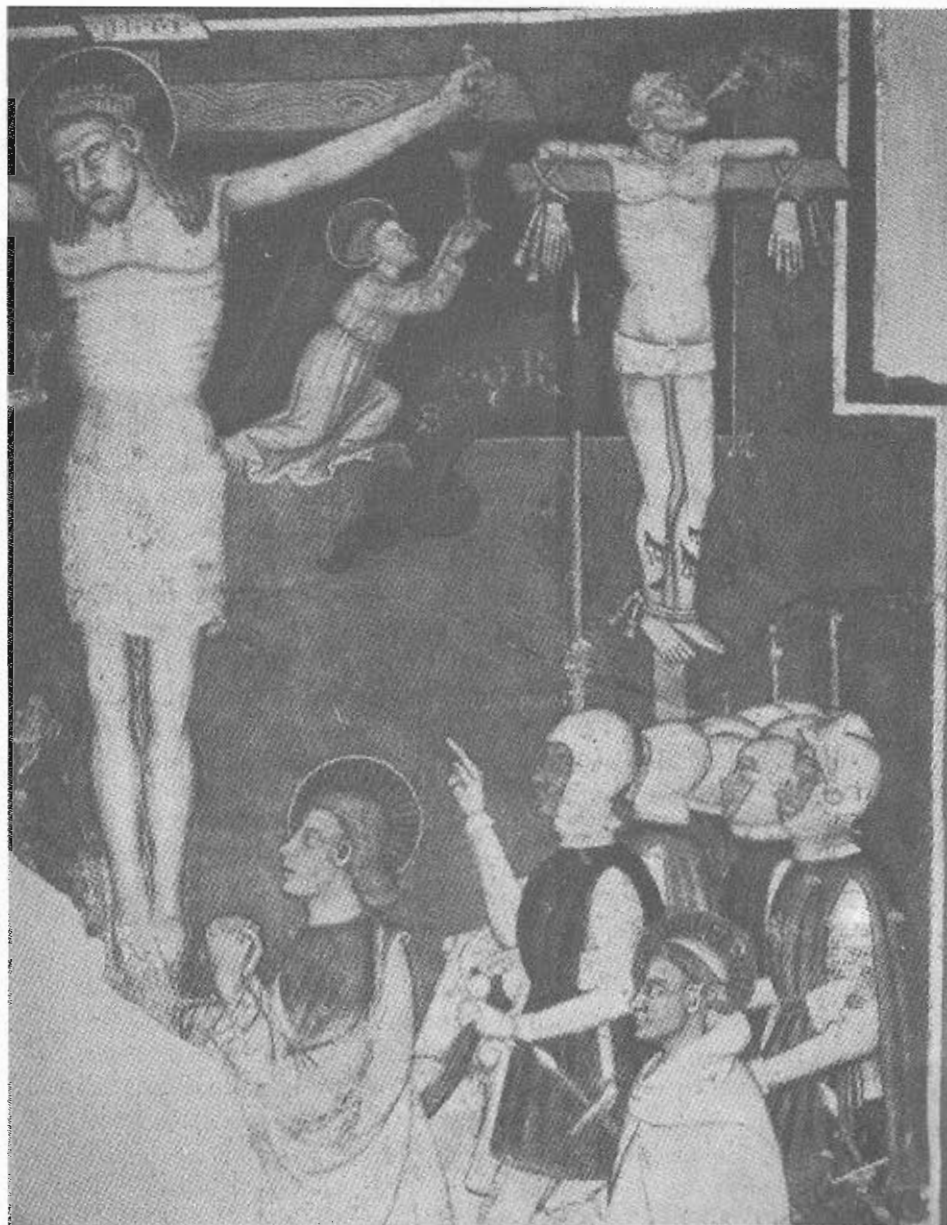
«— Quando dizes "monte"... — interrompeu a rainha —, poderia mostrar-te montes ao pé dos quais considerarias este um vale.

— Não, não consideraria — disse Alice (...). — Um monte não pode ser um vale. Isso seria um absurdo....»¹⁷⁶

De facto o problema da cultura italiana — e não só a figurativa — continua a ser neste período o da relação com a Europa. Esta Europa tem uma capital — Paris —, mas trata-se de uma capital em larga medida fantasmática, isolada por uma historiografia não menos sectária do que a historiografia de Vasari.

Mas fazer as contas com a Europa significa, para a Itália, fazer as contas com o seu próprio passado. Com uma tradição tão prestigiosa irremediavelmente atrás de si, é impossível que não se sinta periférica. Sair da periferia pressupõe, portanto, fazer as contas com a tradição, com o museu. E aqui sobressaem as duas propostas mais radicais — a dos futuristas e a de De Chirico: deitar fogo ao museu ou afastá-lo para longe, numa luz irónica e sublime.

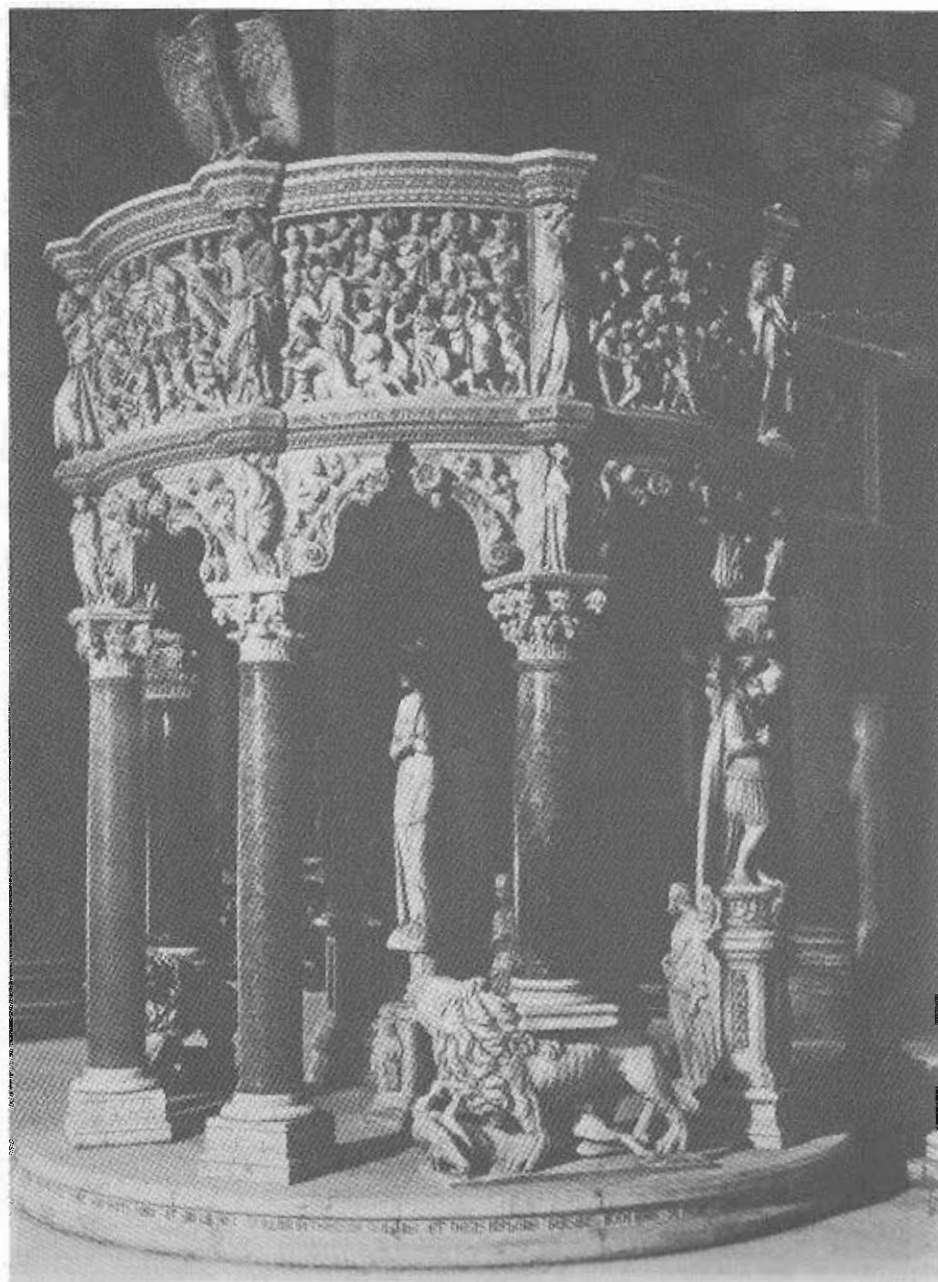
¹⁷⁶ J. Carroll, *Alice do Outro Lado do Espelho*, trad. port. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988, p. 34.



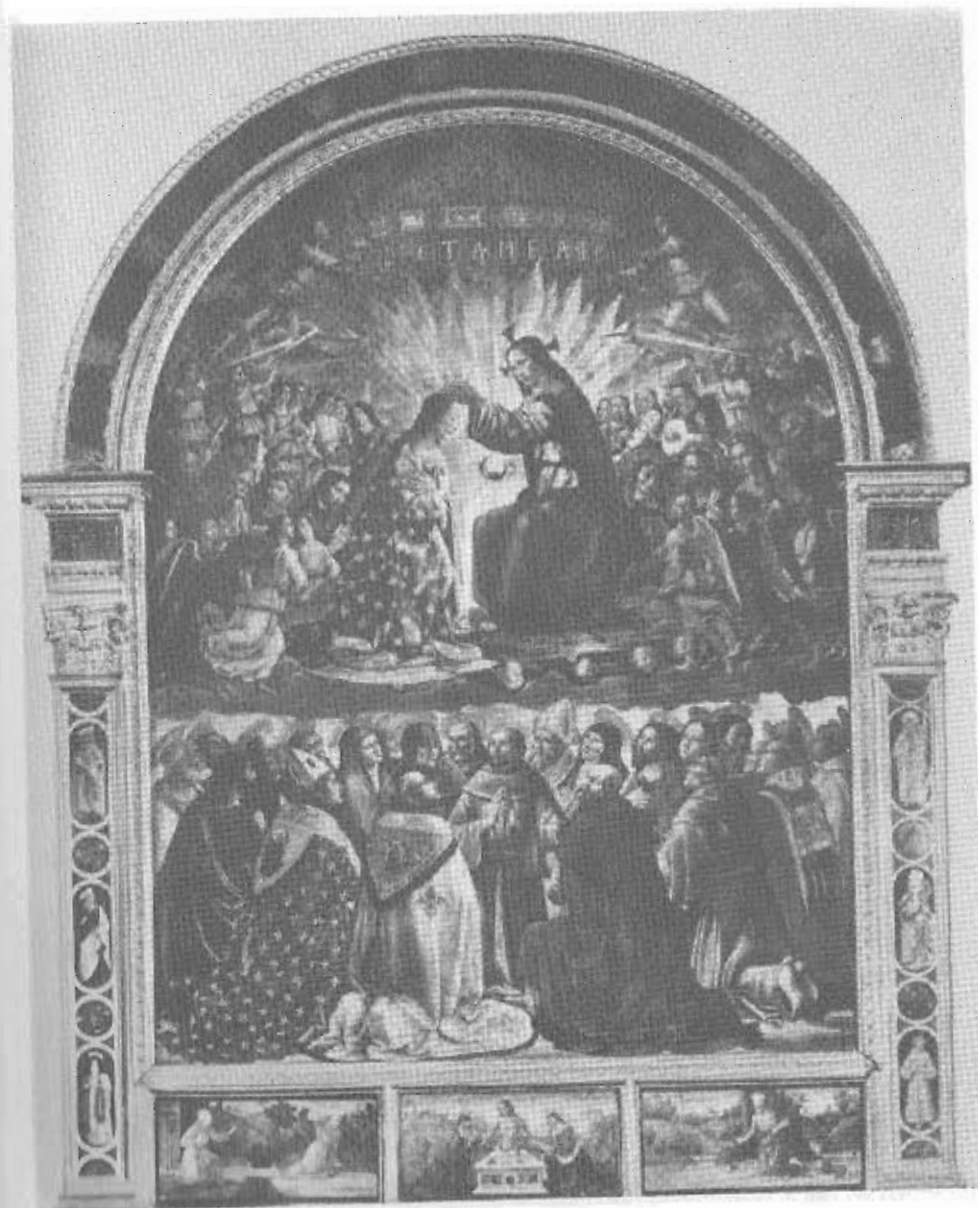
1. Mestre da Paixão de Cristo, *Crucificação* (pormenor), c. 1540, Museu, Borgogna, Vercelli (proveniente da Igreja de S. Bernardo de Gattinara).



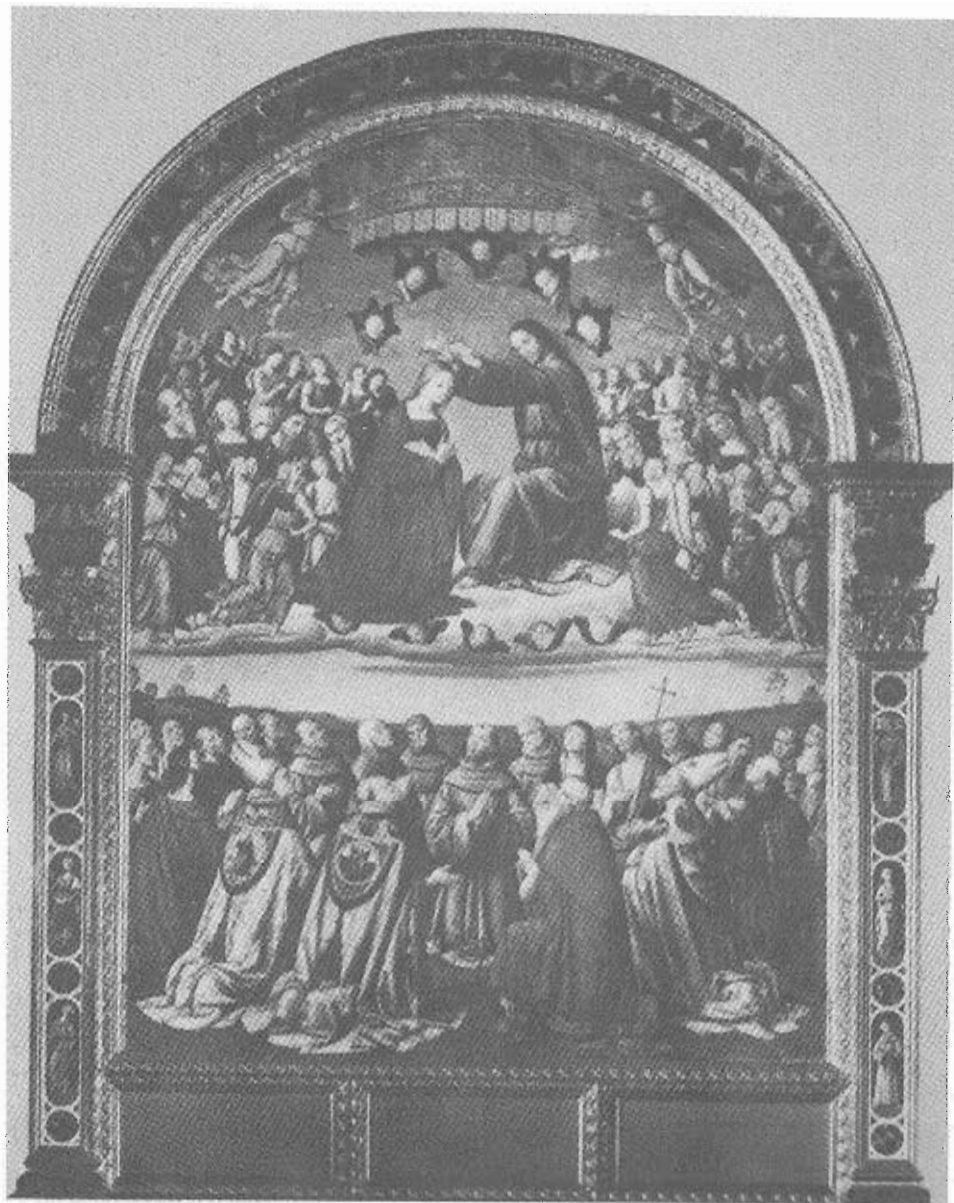
2. Guglielmo, *Púlpito*, c. 1160, Catedral de Cagliari (proveniente da Catedral de Pisa).



3. Giovanni Pisanni, *Púlpito*, 1312, Catedral de Pisa.



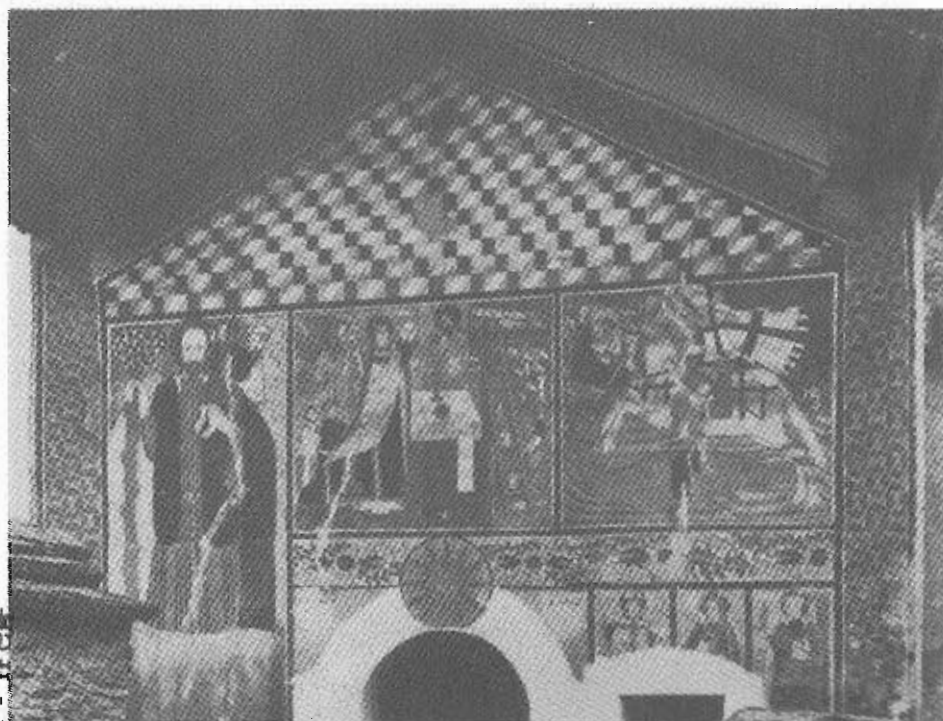
4. Domenico Ghirlandaio, *Coroação da Virgem*, Palácio Comunal de Narni (proveniente da Igreja dos Observantes de S. Jerónimo).



5. Giovanni di Pietro, dito *Lo Spagna*, *Coroação da Virgem*, 1511, Pinacoteca de Todi (proveniente da Igreja dos Reformados de Monte Santo).



6. Giovanni di Pietro, dito *Lo Spagna*, *Coroação da Virgem*, Pinacoteca de Trevi (proveniente da Igreja franciscana de S. Martinho).



7. Domenico della Marca d'Ancona, *Cinco Apóstolos*, (pormenor dos frescos da ábside), Igreja de Santa Maria de Spinariano de Ciriè.
8. Giacomino da Ivrea, *Pintura Mural da fachada*, 1463, Igreja da Madalena de Gressan (Aosta).

9. António da Viterbo, *S. Brás no Trono*, Igreja paroquial de Corehiano (Viterbo).



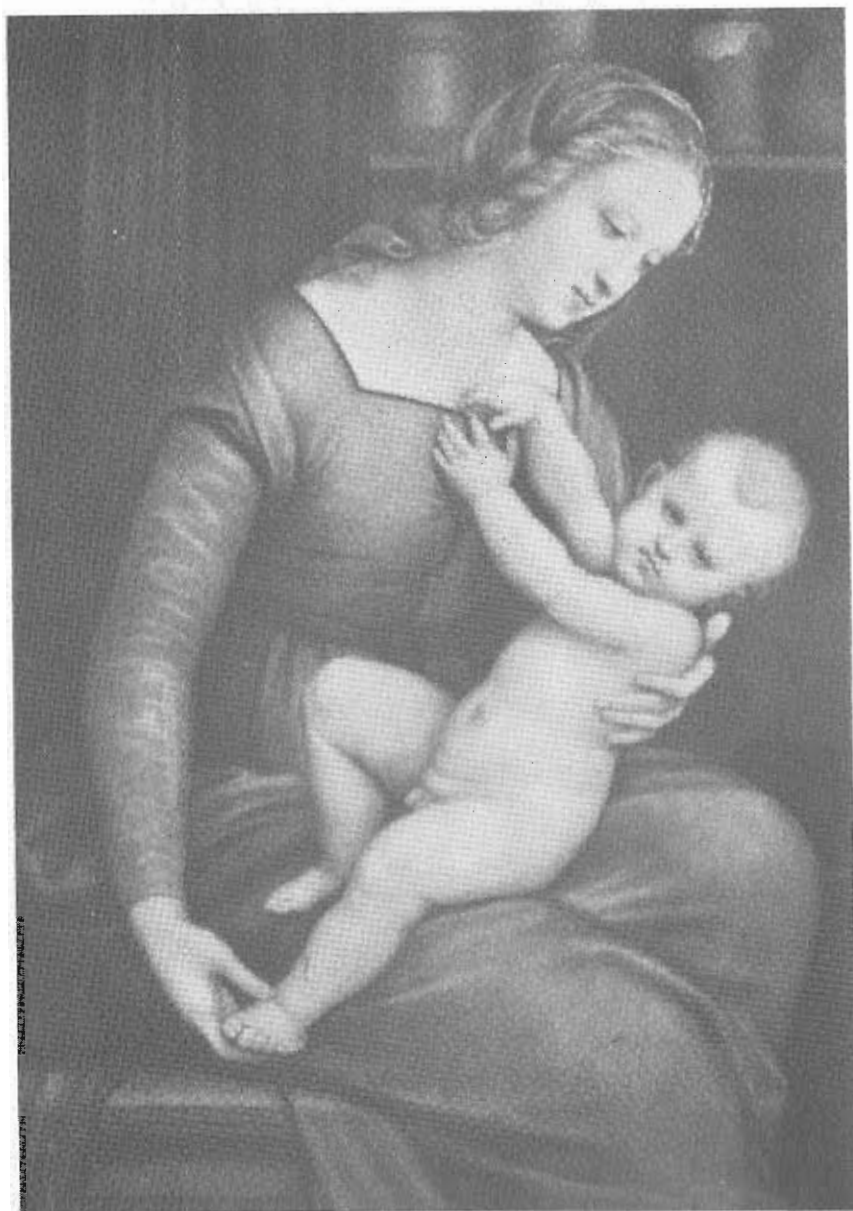
10. Jacopo da Pontormo, *Cristo perante Pilatos*, Claustro «della Certosa», Florença.



11. Colaborador argentino de Buffalmacco, *Virgem com o Menino*, Igreja de S. Donato de Pergognano.



12. Mestre de Figline, *S. João Baptista*, Coleção privada de Ferrara.

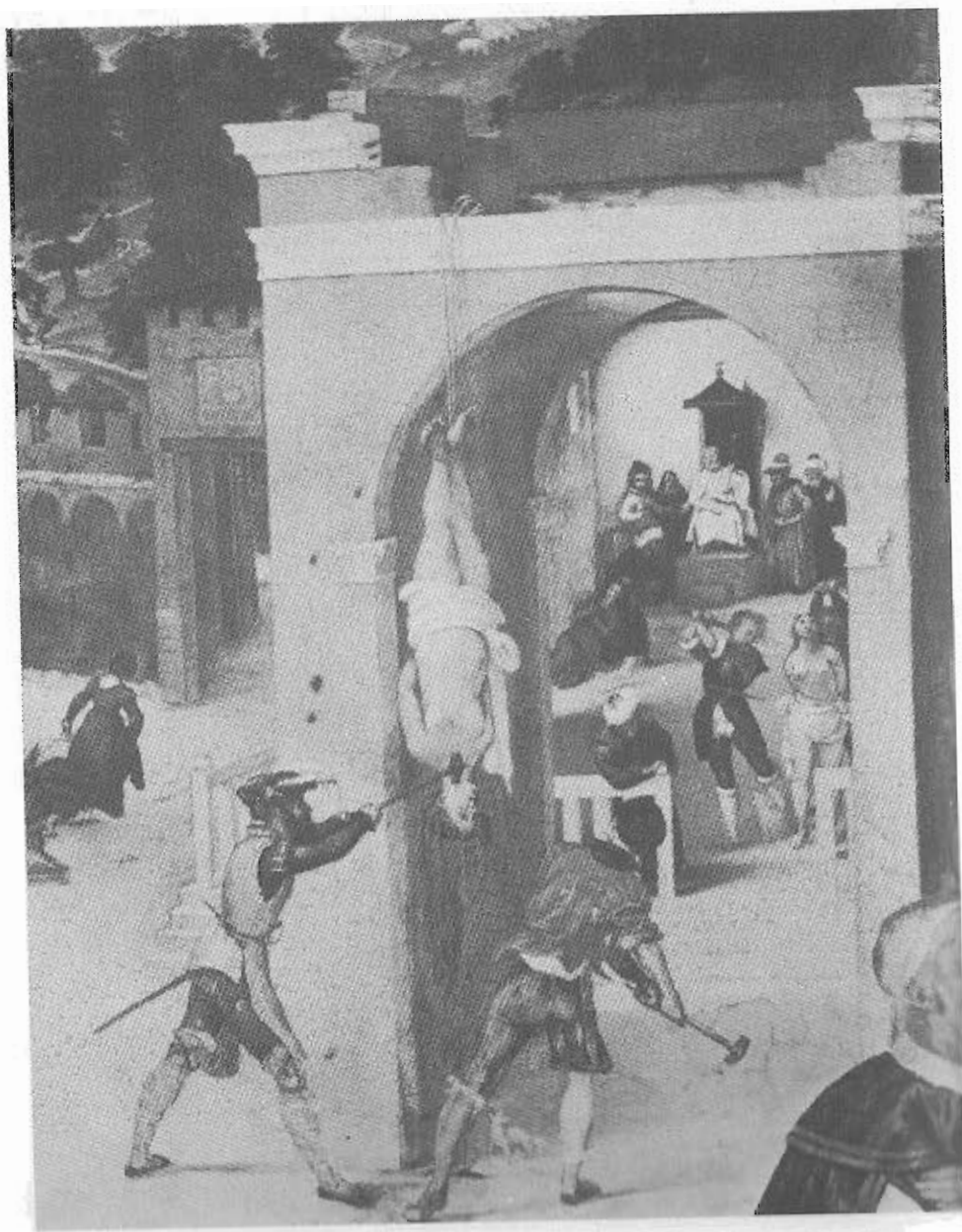


13. Rafael, *Madonna de Orléans*, Museu Condé de Chantilly.



14. Defendente Ferrari, *Cópia da «Madonna de Orléans» de Rafael*, 1526, Rijksmuseum de Amsterdão.

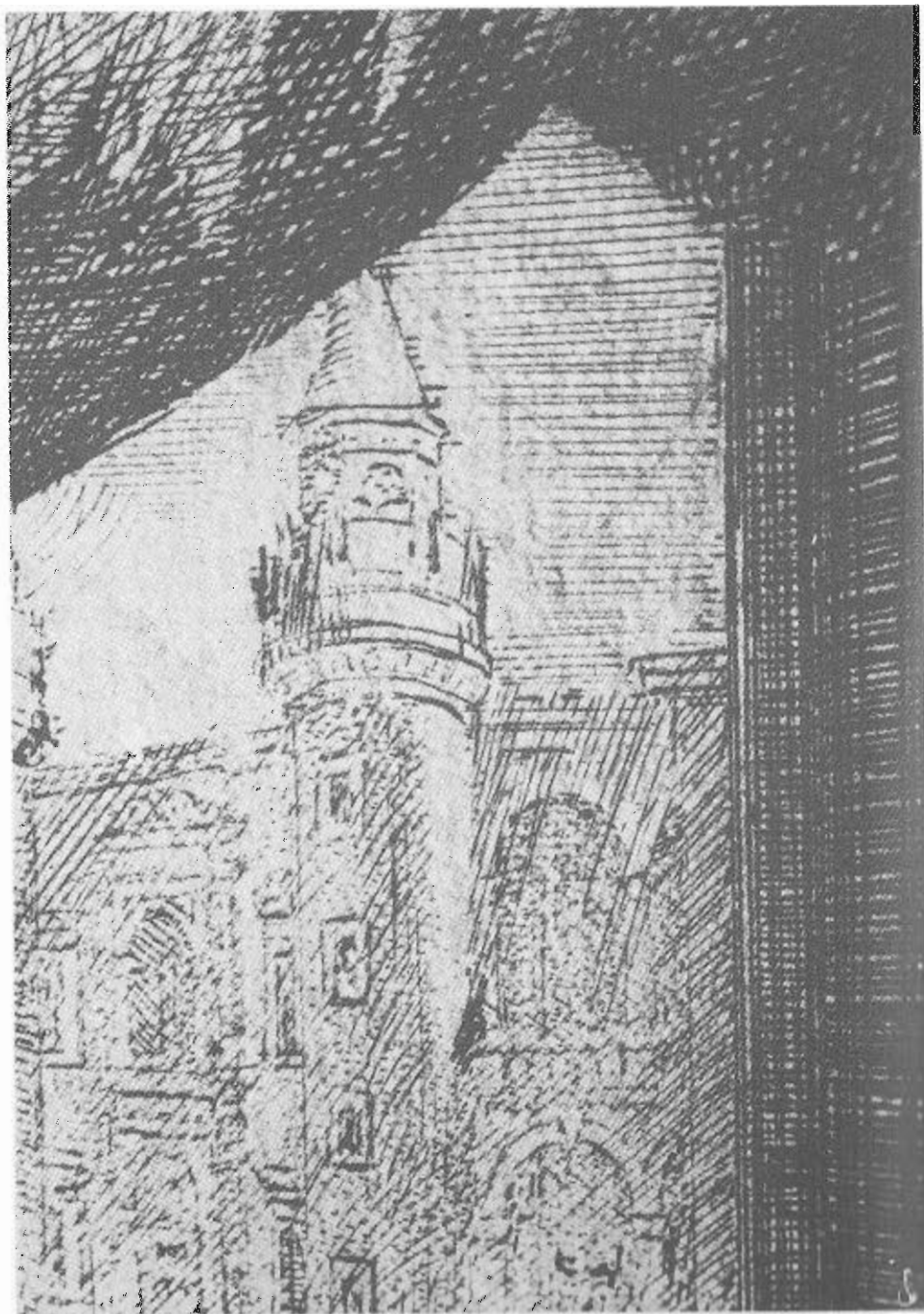




17. Lorenzo Lotto, *Vida e História do Martírio de Santa Bárbara*, (pormenor), 1524, Igreja de San Giacomo dell'Orto, Veneza.



18. Lorenzo Lotto, *Apresentação do Menino no Templo*, Palácio Arcebispal de Loreto.



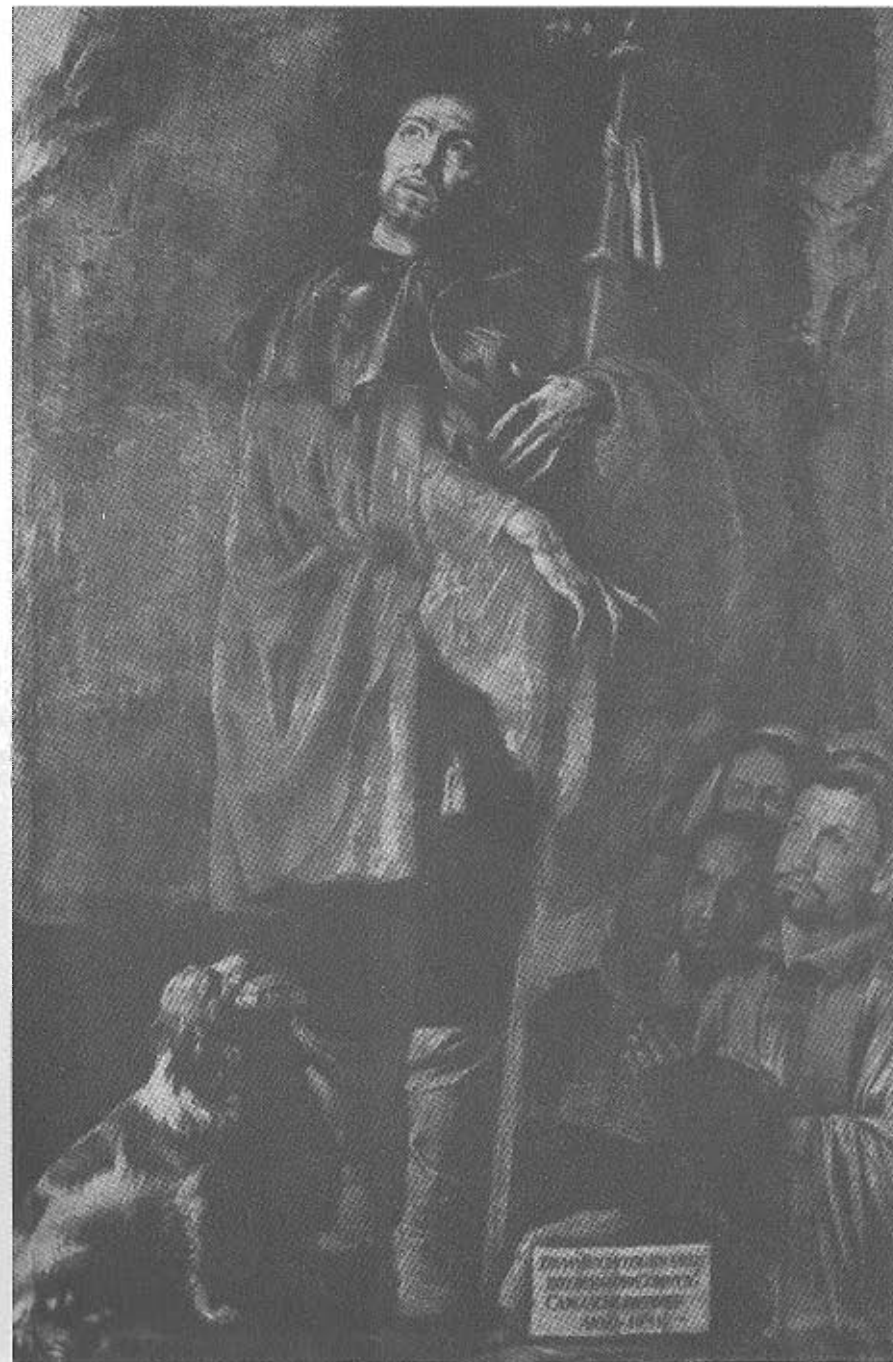
19. Frederico Barocci, *O Palácio Ducal de Urbino*, (pormenor),
Pinacoteca Nacional de Bolonha.



20. Frederico Barocci, *Anunciação*, Pinacoteca do Vaticano.



21. Felice Damiani, *A Virgem do Cinto*, 1593, Igreja de Santo Agostinho, Foligno.



22. Tazio da Varallo, *S. Roque e devotos*, 1631, Pinacoteca de Varallo (proveniente da Igreja paroquial).



23. L'Ortolano, *Santa Margarida*, 1524, Museu de Copenhaga.



24. Giacomo Bambini, *Cópia da «Santa Margarida» de l'Ortolano*, Igreja de Santa Maria della Consolazione de Ferrara.



25. Piero di Cosimo, *Pietà*, Galería Nacional de Umbria, Perugia (proveniente de Abeto).



26. Giovanni Bellini, *S. Pedro Mártir*, Pinacoteca de Bari.

CAPÍTULO II

Das trevas medievais ao black-out de Nova Iorque

IDA E VOLTA

1. Uma das obras mais populares de Isaac Asimov, autor famoso de romances de ficção científica, é a trilogia dedicada às peripécias do Império Galáctico (*Foundation, Foundation and Empire, Second Foundation*). Asimov começou por publicá-la sob a forma de contos, desde 1942 até 1949, e estes foram retomados em volume em 1951-1953. Tal como ele próprio revelou, a ideia deste trabalho vinha vindo da leitura de *Decadence and fall of the Roman Empire*, de Gibbon. Na descrição que Asimov faz do Império Galáctico, as componentes que relevam da antecipação conjugam-se eficazmente com as componentes medievais¹. Esta mistura oferece-nos uma chave para a interpretação do extraordinário sucesso que têm tido desde há anos livros de história, romances, filmes e bandas desenhadas centrados sobre a Idade Média. Que à sombra de obras de boa ou excelente qualidade produtos medíocres tenham beneficiado desta boa sorte, é coisa evidente — mas não é disso que vamos ocupar-nos. E com efeito mais interessante analisar rapidamente as razões que levaram tantas pessoas a ver na Idade Média um «espelho longínquo» (*a distant mirror*) do nosso tempo, segundo o título de um livro que se inseriu com sucesso nesta moda². Foram procuradas e encontradas analogias mais ou menos pontuais entre a sociedade em que vivemos e a sociedade medieval: o que, evidentemente, não apresentava grandes dificuldades, dada a extraordinária variedade

¹ Cf. P. Cordasco, «Fantascienza e Storia, Asimov e Gibbon», *Quaderni medievali*, 2, Dezembro de 1976, pp. 184-192. Esta revista publica em cada número uma rubrica intitulada «A Outra Idade Média» consagrada ao destino que têm os temas medievais nos romances, nos *media*, etc.

² Cf. B. Tuchman, *Uma espécie humana. Um século de aventura e de calamidade: o Trecento*, trad. ic., Milão, 1979.

de formas que esta última assumiu ao longo de mais de mil anos de história. Mas a busca dessas analogias pressupõe a presença difusa, em contextos sociais e culturais muito variados, duma imagem global da Idade Média: um estereótipo de conjunto, tanto mais poderoso quanto mais permanece inconfessado, onde inextricavelmente se entrelaçam o passado e o futuro, como na tipologia de Asimov.

2. No dia 9 de Novembro de 1965, às cinco horas e vinte e sete minutos da tarde, os habitantes de Nova Iorque, Boston e toda a costa nordeste dos Estados Unidos vitam-se, como se sabe, subitamente mergulhados na escuridão. Uma avaria nas instalações duma central eléctrica situada não longe das cataratas do Niágara tinha sido o ponto de partida duma série de reacções em cadeia, provocando o maior *black-out* da história. Só passadas dezasseis horas puderam as instalações eléctricas funcionar de novo. O *New York Times* do dia seguinte, editado por meios artesanais improvisados, descrevia em largas colunas o pânico que tinha atingido os hospitais, o terror daqueles que haviam ficado prisioneiros nos elevadores ou nas cartuagens do metro, a coragem e o espírito de iniciativa de que tinham dado provas os cidadãos em face duma situação de gravidade sem precedentes³. Imediatamente, naquela altura em que Nova Iorque acabava de ser lançada bruscamente nas trevas, muitos tinham pensado num ataque atómico dos soviéticos, alguns numa sabotagem levada a cabo pelos oponentes à intervenção americana no Vietname, e um avião que sobrevoava a zona acreditara simplesmente que havia chegado o fim do mundo. Num instante, escrevia um editorialista anónimo do *New York Times*, «a capacidade humana de enviar foguetões à Lua, de voar em torno do globo terrestre em condições de imponderabilidade, de produzir sem esforço quantidades ilimitadas de bens materiais — tinha sido anulada». Face à demonstração inesperada da extrema vulnerabilidade da sociedade industrial mais evoluída, um outro jornalista lembrava como, nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, E. M. Forster, num conto intitulado *The Machine Stops*, tinha feito a descrição profética do colapso (lento, neste caso) duma

³ Os artigos publicados no *New York Times* foram coligidos no volume *The Night the Lights Went out*, ed. por A. M. Rosenthal e A. Gelb, Nova Iorque, 1965.

máquina que regula todas as funções duma civilização futura imaginária e tecnologicamente muito evoluída⁴.

O *black-out* de 1965, como é de cetero, forneceu a Roberto Vacca — um engenheiro especializado na automatização do cálculo e também autor de romances de ficção científica — a ideia que foi o ponto de partida do seu brilhante ensaio *Il Medioevo prossimo venturo* (*A Idade Média de amanhã*) publicado em 1971, traduzido e reeditado várias vezes desde então. A congestão que se realiza dos grandes sistemas organizados, tecnológicos ou associativos, acrescida da excessiva complexidade a que chegaram, induzia Vacca a prever a possibilidade de um «processo catastrófico que iria patricular o funcionamento das sociedades mais desenvolvidas e implicaria a morte de milhões de pessoas». Em todo o caso, estava iminente um período de crise generalizada, a que Vacca dava o nome de Idade Média, e era possível determinar com alguma precisão o seu começo (entre 1985 e 1995) e a sua duração («menos longa que a da Idade Média precedente, sem dúvida um século e não um milénio») ⁵. A paradoxal impassibilidade de tom com que Vacca formulava as suas catastróficas profecias teve impacte — certamente porque exprimia inquietações difusas. A prova disso é-nos fornecida por um editorial publicado alguns anos mais tarde, a 9 de Dezembro de 1973, num jornal de larga influência, *La Stampa* de Turim. A crise petrolífera estava no auge, dando sequência à guerra do Kippur. «Crise Económica e não Catástrofe», anunciava o título do artigo. O editorialista anónimo fazia uma grave advertência: «E preciso dizer claramente que a sociedade industrial não está a caminhar para a catástrofe, não existe nenhum risco de que uma crise económica, mesmo gravíssima, degenera em cataclismo geral capaz de destruir a civilização. A Idade Média não é para amanhã, nem mesmo para depois de amanhã...». E prosseguia, consolador: «A catástrofe ecológica, que poderia ser provocada pela explosão demográfica, pelo esgotamento dos recursos essenciais, pela poluição total do ambiente, até os mais pessimistas de entre os apóstolos do novo milenarismo a encaram como um acontecimento

⁴ Cf. *ibidem.*, p. 14, *Time*, 19 de Novembro de 1965, p. 20; W. Sullivan, «Fail-Safe Syndrome», *The Night*, pp. 103-105.

⁵ R. Vacca, *Il Medioevo prossimo venturo*, Milão, 1980, p. 11, e *passim*. Edição francesa: *Demain le Moyen Age*, Albin Michel, Paris, 1973.

susceptível de atormentar a humanidade num horizonte de várias gerações, e não nos anos 70 do nosso século.»⁶ Tanto pior, em suma, para os nossos netos e bisnetos.

Mas a atenuação, cujas razões são conhecidas, da crise energética depois de 1973 não afastou o medo (e a possibilidade) duma catástrofe ecológica: pelo contrário. Foi sobre o pano de fundo destas inquietações, partilhadas por grupos cada vez mais importantes, e não já apenas por alguns proferas de desgraça isolados, que a moda da Idade Média prosperou. Procura-se obscuramente decifrar nesse passado os traços ameaçadores dum futuro possível.

3. Todavia, isso é apenas uma face — a face escura — do esteriótipo. A outra é bem diferente.

Retomemos *The Machine Stops*, o conto de Forster evocado pelo *New York Times* no dia que se seguiu ao grande *black-out* de 1965. Não se rra, sem dúvida, do que há de melhor em Forster, mas a sua importância simbólica é considerável. Os acontecimentos relatados desenrolam-se num futuro indeterminado. Os seres humanos vivem debaixo da terra, numa atmosfera artificial. Todas as relações são reguladas pela máquina: ninguém, ou quase ninguém, ousa aventurar-se fora do seu próprio habitáculo, as palavras e os pensamentos são transmitidos de um ponto a outro do globo por uma espécie de videorefone (o conro dara de 1908). Poucos são os que se arriscam a aparecer à superfície da Terra e, quando o fazem, devem munir-se de máscara que os proteja do oxigénio: os seus pulmões já não toleram o ar puro. Os que cometem infracções graves são condenados ao Exílio Perpétuo, ou seja, abandonados sobre a terra, onde o ar lhes é fatal. Mas o filho rebelde da heroína do conto decide subtrair-se ao domínio da máquina: deixa o mundo subterrâneo, aventura-se numa zona que ele identifica com o Wessex, resiste ao contacto doloroso com a atmosfera hostil e consegue sobreviver. Depois volta para junto da mãe e transmite-lhe a sua mensagem. E preciso lutar contra a máquina: «Fomos nós mesmos que a criámos para que cumprisse a nossa vontade, mas agora já não nos obedece. Se ela pudesse prescindir de nós para funcionar

⁶ Entrevistado nesta época pelo quotidiano *Stampa Sera*, Roberto Vacca declarava que a crise petrolífera era equivalente ao começo da nova Idade Média, pela qual era necessário esperar ainda um ou dois séculos (*ibid.*, p. 208).

deixar-nos-ia morrer. E eu, é certo que não tenho soluções, ou pelo menos não conheço senão uma: dizer e repetir aos homens que eu vi as colinas de Wessex como as tinha visto Alfredo quando pôs em debandada os dinamarqueses.» A mesma ideia repete-se em tom enfático no fim da narrativa, no momento em que a máquina pára, arrastando na sua própria perda toda a humanidade subterrânea, que sufoca nos esforços que faz para tentar respirar: «Morremos», diz o filho à mãe, «mas depois de termos reconquistado a vida. A vida tal como era no Wessex no tempo em que Alfredo pôs em debandada os dinamarqueses.»⁷ A sobrevivência da espécie humana está confiada aos raros exilados que, sobre a terra, entre os fetos, esperam o fim da civilização fundada na máquina.

Neste conto, como se viu, retoma-se, ampliado a uma escala cósmica, o velho tema de Frankenstein — o aúromaro que se rebelou contra o homem que o criou. No contraste entre a artificialidade tecnológica, assente na recusa do corpo, e a naturalidade da vida sem corrupção podemos ver o tema central dos grandes romances de Forster, desde *The Longest Journey* (1907) até *Passage to India* (1924). Mas é significativo que a fuga para a natureza não contaminada pela peste tecnológica se traduza por uma evocação da Idade Média — o rei Alfredo que derrora os dinamarqueses nas colinas de Wessex. No mesmo ano em que escrevia *The Machine Stops*, Forster anorava no seu diário, com a data de 27 de Janeiro de 1908: «Na passada segunda-feira, um homem — um certo Farman — voou numa distância de três quartos de milha em um minuto e meio. Isso vai depressa e se eu chegar a velho ainda hei-de ver o céu tão sujo como estão hoje as ruas. Trara-se realmente de uma nova civilização. Nasci nos finais da idade da paz e não posso ter esperança em qualquer coisa que não seja um sentimento de desespero. A ciência, em vez de libertar o homem — pela rectidão do seu comportamento os Gregos quase o tinham libertado —, está a torná-lo escravo das máquinas... Meu Deus, que perspectiva! As pequenas casas a que estou habituado serão dentro em breve demolidas, um cheiro a gasolina evoluir-se-á dos campos e as aeronaves destruirão as estrelas...»⁸ É neste sentimento de desespero

⁷ Cf. E. M. Forster, *L'omnibus celeste*, contos, trad. it., Milão, pp. 115-154.

⁸ Cf. E. M. Forster, *Howard's End*, Londres, 1980, introdução de O. Stallybrass, p. 10. Sobre *The Machine Stops*, cf. M. R. Hillegas, *The Future as Night-*

to, hoje facilmente tachado de proto-ecologismo, que a nostalgia de Forster pela Idade Média tem a sua origem. Não é sem dúvida um exagero ver aí uma das primeiras manifestações dum estado de espírito cada vez mais difundido nos dias de hoje.

4. A Idade Média como símbolo do medo difuso duma derrocada iminente da sociedade industrial, ou como símbolo da nostalgia, também ela cada vez mais difundida, de uma sociedade pré-industrial não contaminada. O estereótipo parece profundamente contraditório e, à primeira vista, não tem nada de inédito. Mas uma abordagem menos superficial deixa claramente transparecer o que há de novo numa e noutra versão deste estereótipo corrente sobre a Idade Média.

Vimos estiolar-se sob os nossos olhos a ideologia novecentista que considerava inevitável e benéfico o progresso científico e tecnológico. Poucos anos foram necessários para isso: basta pensarmos, por contraste, na otimia de declarações entusiastas suscitadas pelos primeiros passos dos astronautas americanos sobre a Lua. Retrospectivamente, pode-se ver nessas declarações os últimos sobressaltos duma ideologia moribunda que tinha sido partilhada (e que seguramente ainda o é em certa medida) pelas diversas ideologias que têm um nexo de filiação com o pensamento do século XIX, desde as liberais às marxistas⁹. Mas o duplo receio duma catástrofe nuclear e duma catástrofe ecológica instalaram no proscénio (e é de crer que por largo período) o tema dos custos e dos riscos do progresso.

Entre os efeitos colaterais da mudança de clima cultural, pôde-se assistir a uma modificação da imagem da Idade Média. É preciso não esquecer que a noção de uma *media tempestas* (e mais tarde de *medium aevum*), formulada pela primeira vez pouco depois de 1450, conseguiu impor-se porque estava carregada de um conteúdo muito negativamente conotado. A Idade Média era um período de

mare: H. G. Wells and the Anti-Utopians, Oxford, 1967, *passim*; C. Pagetti, «Una utopia negativa di E. M. Forster», in *Studi inglesi*, I (1974), pp. 203-230 (artigo útil, abstraindo a conclusão inaceitável e gratuita).

⁹ Ver a este propósito o ensaio pertinente, ainda que, sem dúvida, demasiado optimista, de H. M. Enzensberger, «Per la critica dell'ecologia politica (1973)», in *Palaver. Considerazioni politiche*, trad. it., Turim, 1976, pp. 149-204.

decadência compreendido entre o fim do Império Romano e o Renascimento das artes e das letras. Sabemos que este estereótipo dificilmente cedeu o lugar a uma imagem mais positiva e articulada da civilização medieval¹⁰. Subsiste o facto de que a própria ideia de Idade Média estava inseparavelmente ligada a uma decadência que se observava a partir do cume de um progresso — ambos de ordem cultural. Bastará tecapitular rapidamente, através de alguns testemunhos muito conhecidos, a história de uma das componentes fundamentais do estereótipo: a Idade Média como época das trevas.

A oposição simbólica entre a luz e as trevas é um elemento que se encontra nas culturas mais diversas — sem dúvida alguma porque está substancialmente ligado à relação física da espécie humana com o meio ambiente que lhe é próprio. As conexões luz-conhecimento e trevas-ignorância estão igualmente muito difundidas¹¹. Mas, no que respeita ao nosso objectivo, é possível apurar elementos de análise mais precisos e mais pertinentes. A imagem das trevas medievais tomou forma no decurso das polémicas dos humanistas contra a cultura escolástica. Em 1517, Budé escrevia a Cuthbert de Tunstall que Erasmo, com a sua edição dos textos sagrados, tinha feito sair a verdade das «trevas cimerianas» (ex «Cimmeriis illis tenebris») que a envolviam¹². Disto se fazia eco Rabelais, em 1532, quando observava, no prefácio dedicado a André Taquereau da edição lionesa das *Epistolae Medicinales*, de Giovanni Manardi, que algumas pessoas «in hac tanta saeculi nostri luce» (nesta tão grande luz da nossa época) não podem ou não querem erguer os olhos para o sol libertando-se assim «e densa illa Gothici temporis caligine plusquam Cimmeria» (desse denso nevoeiro mais

¹⁰ Sobre estes temas a bibliografia é, naturalmente, infinita. Aqui basta remeter o leitor para o livro de G. Falco, *La polemica sul Medio Evo*, nova edição apresentada por F. Tessitore, Nápoles, 1974 (a primeira edição data de 1933).

¹¹ Para uma primeira abordagem, puramente bibliográfica, cf. o capítulo «Licht», in *Historisches Worterbuch der Philosophie*, hsg. von J. Ritter, V, Basel-Estugarda, 1980.

¹² A carta de Budé é publicada por P. S. Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, II, Oxonii, 1910, p. 567; a dedicatória a Taquereau in Rabelais, *Oeuvres complètes*, ed. P. Jourda, Paris, 1962, II, pp. 461 e ss. Esses textos são citados por L. Varga, *Das Schlagwort vom «Finsteren Mittelalter»*, Baden-Wien-Leipzig, Bruno, 1933, pp. 89-90.

que cimeriano da época gótica). Dentro do mesmo espírito iniciava Vasari a primeira das suas *Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550), a de Cimabue, com estas palavras: «O intetminável dilúvio de males que tinha inundado e sufocado a infeliz Itália não só havia arruinado todos os edifícios dignos deste nome, mas também, o que era mais grave, tinha reduzido a nada o número dos artistas. Foi então que a Providência fez nascer, na cidade de Florença, no ano de 1240, “para trazer as primeiras luzes” à arte de pintar, Giovanni, que tinha o nome da nobre família dos Cimabue...». A significação da expressão «trazer as primeiras luzes» torna-se precisa no confronto com o passo equivalente que se encontra na vida de Giovanni e Nicola Pisano: «A Giovanni como a Nicola, seu pai, deve-se realmente muito: nesses tempos em que o bom desenho faltava, “eles trouxeram, nas trevas, uma luz apreciável” à escultura e à arquitetura, que praticaram da melhor maneira para a época.»¹³ Dois séculos mais tarde, no *Essai sur les mœurs*, Voltaire irá reomar pontualmente o mesmo tema: «Mas embora nos séculos XIII e XIV alguns italianos «começassem a sair das trevas», toda a população estava ainda mergulhada nelas»¹⁴. Aqui Voltaire não reflecte sem dúvida Vasari, mas muito provavelmente um passo das *Antiquitates Italicae* de Muratori (que, no entanto, está isento da imagem das trevas)¹⁵. Mas de Vasari a Voltaire, da condenação quatrocentista das trevas que precederam o renascimento das letras e das artes à exaltação setecentista das *Luzes* corre uma linha

¹³ Cf. G. Vasari, *Le vite...*, ed. G. Milanesi, I, Florença, 1973, pp. 247, 319; tradução francesa, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, ed. crítica sob a direcção de André Chastel, 2, Paris, 1981, pp. 17 e 61. Sobre o primeiro excerto, cf. E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Uppsala, 1965, p. 114 (e sobre as duas redacções da vida de Cimabue por Vasari, cf. E. Benkard, *Das literarische Portrait des Giovanni Cimabue*, Munique, 1917, pp. 65 e ss.). Sobre o paralelo entre as duas passagens, cf. André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris 1978, I, p. 380.

¹⁴ Cf. Voltaire, *Essai sur les mœurs*, ed. R. Pomeau, I, p. 770.

¹⁵ Cf. L. A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, II, Mediolani, 1739, «Dissertatio vigesima quarta: de artibus Italicorum post inclinationem Romani Imperii», col. 360: «Illud ergo statuendum, saeculo tantum XIV picturam, statuariam, calligraphiam, aliasque artes iis afines una cum litteris exurgere coepisse: quo eodem saeculo floruit Jottus Florentinus pictor magni nominis...», A relação com as *Antiquitates Italicae* é anotada por Pomeau a propósito dum capítulo precedente do *Essai sur les mœurs* (ed. cit., p. 757, nota).

vermelha, não decerto contínua mas quebrada e múltipla, que um dia terá de ser reconstituída analiticamente, nas suas variantes metafóricas¹⁶.

5. Há já muito tempo que não se encontra investigador que tome a sério a metáfora das trevas medievais. Só recentemente — depois do *black-out* que mergulhou Nova Iorque nas trevas, para escolher um acontecimento metafórico também — foram criadas as premissas para uma abotdagem da categoria historiográfica de Idade Média em termos nitidamente alheios à oposição entre decadência e progresso no interior da qual se elaborou. Isto não equivale de modo algum — digamo-lo claramente — a valorizar de qualquer maneira as revisitações da Idade Média que podem efectuar-se aqui e além em moldes reacçãoários. Mas que a Idade Média seja hoje percepcionada sob a forma de um «miro ecológico», como observou Paul Zumthor¹⁷, não é um facto destituído de significação. Esta percepção (ambivalente, como vimos) coincide com as questões levantadas pelos investigadores. Em 1966 já Lynn White Jr. se interrogava sobre as «raízes históricas da nossa crise ecológica» e propunha, em conclusão, que se considerasse Francisco de Assis o santo patrono dos ecologistas (vinte anos antes tinha vis-to nele o iniciador indirecto duma reflexão científica sobre a natureza, porque concreta e igualitária, não abstracta e hierarquizada)¹⁸. Em 1973, no momento mais grave da crise petrolífera,

¹⁶ O ensaio de R. Mortier, «Lumière et Lumières. Histoire d'une image et d'une idée aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles», in *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Genebra, 1969, pp. 13-59, constitui um bom ponto de partida: ignora, no entanto, o nexó com a metáfora complementar das «trevas medievais». A este propósito, L. Varga, *Das Schalgwort*, cit., fornece apenas uma recolha de citações separadas dos contextos respectivos e não analisadas. Entre os temas que deveriam ser tomados em conta para uma investigação aprofundada, bastará lembrar o sucesso do termo «gótico» e o adágio «veritas filia temporis», sobre os quais é de consultar, respectivamente: E. S. de Beer, «Gothic: origin and diffusion of the term», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II, 1948, pp. 143-162; e Carlo Ginzburg, «In margine al morto “Veritas filia Temporis”», in *Rivista storica italiana*, 78, 1966, pp. 969-973 (com bibliografia).

¹⁷ Cf. P. Zumthor, *Leggere il Medioevo*, trad. it., Bolonha, 1980, p. 34.

¹⁸ Cf. L. White Jr., «The Historical Roots of our Ecologic Crisis», in *Science*, vol. 155, 1967, pp. 1203-1207 (e a resposta de L. W. Moncrief, «The Cultural Basis of our Environment Crisis», *Ibidem*, vol. 170, 1970, pp. 308-312). Ainda de

Le Monde publicava extractos da lição inaugural pronunciada no Collège de France por Emmanuel Le Roy Ladurie, sobre o tema da «história imóvel» — imagem provocatória que iniciava a análise do ecossistema desde a grande peste do começo do século XIII até à revolução industrial¹⁹. Em convergência parcial com o espírito desta análise, Jacques Le Goff avançava em 1978 a ideia de uma Idade Média «longa», a começar nos séculos II-III e terminando no decurso do século XIX, no momento em que se impõem as sociedades industrializadas²⁰. A necessidade de fazer o apuramento sobre os efeitos a longo prazo provocados pelo corte radical que se operou durante o século XVIII vem indubitavelmente estimular essas buscas e essas novas reflexões. E esses efeitos relacionam-se com o progresso científico e tecnológico, e também com a explosão demográfica, as armas nucleares, a poluição do ambiente. Tais fenómenos trazem consigo um efeito retroactivo que não se pode confundir com uma banal leitura anacrónica do passado. Vamos ler, decotridos dois séculos, o que escrevia Buffon sobre os «animais selvagens» — esse mesmo Buffon que se comprazia em poder exaltar «o domínio legítimo que nenhuma revolução poderá destruir» exercido pelos homens sobre os animais: «Quanto mais a espécie humana se multiplica e se aperfeiçoa, tanto mais eles (os animais selvagens) sentem o peso de um domínio tão terrível como absoluto — domínio que, deixando-lhes apenas a existência individual, lhes tira todos os meios de liberdade, toda a noção de sociedade, e lhes destrói a inteligência no próprio germe. Aquilo em que se tornaram, aquilo em que ainda virão a tornar-se talvez não manifeste suficientemente aquilo que foram nem aquilo que poderiam ser. Se a espécie humana fosse aniquilada, quem sabe a qual de entre eles pertenceria o ceptro da Terra?»²¹

White, relacionar com o ensaio «Natural Science and Naturalistic Art» (1947), reeditado na colectânea *Medieval Religion and Technology*, Berkeley, 1978, pp. 37-39.

¹⁹ Cf. *Le Monde* de 2-3 de Dezembro de 1973. A lição inaugural de Le Roy Ladurie foi reeditada em *Le territoire de l'historien*, Paris, 1973.

²⁰ Cf. a introdução a *Pour un autre Moyen Age*, Paris, 1978 (e as minhas próprias observações em *Critique*, 395, Abril de 1980, pp. 345-354) e *La civilisation de l'Occident médiéval*, nova ed., Paris, 1982, p. 3.

²¹ Cf. Buffon, *Histoire Naturelle*, 4, Paris, 1753, p. 170, e 6, Paris, 1756,

Estes pensamentos de Buffon — e muito particularmente a questão que formulam a concluir — não podem hoje ser lidos sem inquietação. A capacidade de autodestruição a que chegou a humanidade (delegada presentemente nas mãos incontroladas de alguns dos seus representantes) constitui uma conquista sem dúvida irreversível. Quem faz investigações sobre a história não pode deixar de ter em conta este ponto de chegada. «O termo da nossa carreira é a morte, é ela o alvo necessário dos nossos desígnios»; as palavras que Montaigne pronunciava em nome do indivíduo²² não deverão passar a ser ditas em nome de toda a espécie?

A consciência de que a possibilidade do fim da história (e da espécie) humana faz parte dos frutos do progresso é coisa muito diferente das fáceis nostalgias reaccionárias. Não viria à cabeça de ninguém querer regressar a uma sociedade como era a sociedade medieval, exposta às epidemias, às fomes, ao flagelo da mortalidade infantil. Uma parte importante da humanidade, sabemos-lo bem, sofre ainda esses horrores. Mas não está excluído que progressos tecnológicos imprevisíveis (a dessalinização da água do mar, a utilização generalizada duma energia nuclear «limpa») possam assegurar no futuro a sobrevivência da população humana, ainda que numericamente muito superior ao que é hoje. Mas aquilo que os ptóptios ecologistas têm muitas vezes tendência para subestimar, e mesmo para não tomar em conta, é o grau de coacção política que poderia ser necessário para assegurar um equilíbrio entre a espécie humana em expansão e o meio ambiente²³. As campanhas para a esterilização que foram tentadas na Índia, e ainda mais aquelas que se começaram a realizar na China com a finalidade de impor o controlo dos nascimentos, constituem outros tantos presságios sinistros. Pode-se apenas desejar que, num futuro ecossistema ameaçado, os regimes fascistas do século XX não façam a sua apatidão, retrospectivamente, como modelos precoces de domínio integral da sociedade (mesmo que se orientassem mais para uma

p. 62. Outros passos são trazidos à discussão numa perspectiva diferente por C. J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore*, Berkeley, 1976, pp. 672-679.

²² Montaigne, *Essais*, I, 1, cap. XX («Que philosopher c'est apprendre à mourir»), ed. A. Thibaudet, Paris, 1950, p. 106.

²³ Algumas observações orientadas neste sentido em E. Galli, *Il mondo contemporaneo (1945-1980)*, Bolonha, 1982, pp. 344 e 375.

política de expansão demográfica do que para o controlo dos nascimentos).

Os psico-historiadores do Império Galáctico imaginado por Asimov estavam em condições de prever o futuro com cinco séculos de antecipação. Mais modestamente, os historiadores terrícolas podem procurar decifrar o passado à luz dum futuro possível, esperando que este não possa nunca vir a ser realidade.

CAPÍTULO III

*Os pombos abriram os olhos: Conspiração popular na Itália do século XVII**

Quando se fala de mediadores culturais, parte-se do princípio de que existe uma série de clivagens de tipo cultural numa dada sociedade; tais clivagens sugerem, por seu turno, a existência de um conjunto de relações de poder.

O papel desempenhado por um mediador, nesre contexto, pode, por isso, assumir diversas formas, conforme a posição que ocupa na sociedade e a atitude perante a cultura do grupo social a que pertence. Como exemplo de mediadores culturais, podemos apontar os missionários jesuítas, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII e, por outro lado, as aristocracias de trabalhadores durante o mesmo período. Embora em ambos os casos se trate de um fenómeno de aculturação, uma diferença sobressai: enquanto os missionários jesuítas reforçavam a aculturação, as aristocracias de trabalhadores eram, por assim, dizer vítimas dela. E muitos outros exemplos poderiam ser dados.

Há, no entanto, um factor que é consranre nesre tipo de situações. Se considerarmos que o mediador cultural é comparável a um filtro, torna-se desde logo evidente que não há filtros neutros. Tanto o pregador como o missionário, por exemplo, são obrigados, em maior ou menor grau, a adaptar a sua mensagem ao público a que se dirigem: basta lembrarmo-nos da controvérsia sobre os «riros chineses». O efeito do mediador pode ser, por outro lado, totalmente inconsciente. É o que se passa quando fenómenos do subs-

* O presente texto é uma versão revista e alargada (mas ainda assim provisória) de um ensaio primeiramente publicado em italiano, «La colomba ha aperto gli occhi», in *Quaderni storici*, 38 (1978), pp. 63-39, co-autoria de Marco Ferrari. A contribuição deste (uma dissertação sobre *books of secrets*) é suprimida por estar inserida no trabalho citado na nota 13.

trato (empregando uma metáfora geológico-linguística) atingem o processo de mediação cultural¹. O mediador tem, de qualquer modo, um papel activo e não passivo, e as suas actividades podem ter efeitos diversos: ele pode atenuar, reforçar ou distorcer os conteúdos culturais. Especialmente interessante é o tipo de distorção que conduz a uma inversão pura e simples do significado dos símbolos culturais. Haverá, pois, casos em que a criatividade do mediador domina por completo o material que transmite. É essa a situação que o episódio seguinte claramente concretiza.

Em Novembro de 1622, no meio de enorme multidão, quatro homens eram levados à forca (e em seguida provavelmente à fogueira, tal era então a sorte dos penitentes hereges condenados à morte) na praça do mercado da cidade de Bolonha. Eram acusados de terem conspurcado com excrementos as imagens sagradas, bem como de nelas terem afixado cartazes contendo blasfémias e obscuras ameaças contra as autoridades políticas e religiosas da cidade. Um desses cartazes vaticinava a aniquilação do poder papal pelo eleitor do Palarinado — expectativa que haveria de ser muito rapidamente frustrada. Seduzido por recompensa avultada, um dos companheiros dos quatro conspiradores acabaria por traí-los, permitindo a sua captação pelo Santo Ofício. Eram eles Constantino Saccardino, de Roma, o irmão deste, Bernardino, e os dois irmãos de Tedeschí, que trabalhavam na portagem do moinho. A figura proeminente entre eles era claramente Saccardino, o verdadeiro mentor da conspiração. Judeu converrido e em tempos bufão profissional ao serviço dos grão-duques da Toscana e mais tarde dos Anziani de Bolonha, Saccardino era, por seu lado, dono de uma destilaria. Possuía, no entanto, uma enorme fama como curandeiro. Alguns anos antes de 1622 fora denunciado ao Santo Ofício de Veneza e acabaria por ser julgado por heresia em Bolonha².

Lamentavelmente, as acras do processo inquisitorial de Saccar-

¹ No meu livro *The Cheese and the Worms: the Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*, tentei estudar o modo pelo qual a cultura oral podia servir de filtro inconsciente através do qual se liam os livros.

² R. Campeggi, *Racconto de gli heretici inonomiasti giustiziati in Bologna*, Bolonha, 1623; L. Montanari, «Contestatori d'altri tempi», in *Strenna storica bolognese*, 24, 1974, pp. 135-61, baseia-se quase integralmente em Campeggi. Passagens do *Racconto* são reeditadas na antologia de A. Prosperi, *La storia moderna attraverso i documenti*, Bolonha, 1974, pp. 220-21.

dino nunca foram encontradas: restam apenas fragmentos das acusações contra ele formuladas e cuja reconstituição tem apenas por base testemunhos indirectos (denúncias e relatos publicados depois da sua morte). De qualquer modo, os documentos que chegaram até nós abrem algumas pistas de investigação que seguirei de forma sucinta.

Embora as duas profissões de Saccardino, bufão e alambiqueiro, possam à primeira vista parecer incongruentes, elas acabam por se fundir na sua real personalidade de charlatão e impostor. Em algumas páginas famosas da sua *Piazza universale delle professioni del mondo*, Tomaso Garzoni é claramente de opinião de que a *commedia dell'arte* não nasceu na corte (como muitas vezes se tem afirmado), mas sim na praça pública³. É, pois, da *piazza*, da cultura carnavalesca de que nos fala Bakhtin⁴, que emergem as principais personagens da *commedia* (Brighella, Frittellino, Dr. Graziano), e é com o palavreado e as pantominices dos charlatões que irão atrair a atenção de um público céptico e embasbacado. Saccardino, pregoeiro de remédios milagrosos, que representava o papel de Dr. Graziano nos banquetes dos Anziani de Bolonha⁵, era, na verdade, um perfeito charlatão. Poderá talvez por isso dizer-se que os aspectos fecais e blasfemos da conspiração que lhe custou a vida têm origem na própria cultura carnavalesca, por sua vez enraizada no obscuro e excrementoso, tal como nos demonstram o já clássico estudo de Bakhtin e, mais recentemente, o trabalho de Piero Comporesi⁶. As pantomimas nocturnas de Saccardino e dos seus companheiros convidam-nos, assim, a analisar mais cuidadosamente as relações entre rebelião e farsa⁷, entre carnaval e subversão.

O que resta dos escritos de Saccardino é o *Libro nominato la*

³ T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Veneza, 1588, pp. 741-48 («De' formatori di spettacoli in genere, et de' Ceretani, o ciurmatori massime. Disc. CIII»).

⁴ M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Cambridge, Mass., 1968.

⁵ R. Campeggi, *Racconto*, p. 69. Ver também, para comparação, F. Giorgi, *Un buffone degli Anziani di Bologna nel secolo XV*, Bolonha, 1929 (reeditado do *L'Archiginnasio*, 24, 1929, 13 pp.).

⁶ M. Bakhtin, *Rabelais and his World*; e P. Comporesi, *La maschera di Bertoldo*, G. C. Croce e la letteratura carnavalesca Turim 1976.

⁷ Y. M. Bercé, *Pète et révolte. Des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle* Paris, 1976.

verità di diverse cose, quale minutamente tratta di molte salutifere operationi spagiriche et chimiche, que foi publicado em Bolonha, em 1621 (existe uma cópia única deste livro na Biblioteca da Universidade de Bolonha)⁸ e que é em certos aspectos um produto de puto charlatanismo. Apresenta como conclusão uma lista detalhada de pessoas curadas por Saccardino, mencionando mesmo os escrivães que poderiam comprovar os seus sucessos na cura desses doentes. Mas, na verdade, estes poderes tão promissores de Saccardino não são senão a cobertura para uma enciclopédia médica popular — um desses «livros de segredos» com enorme circulação entre os finais do século XVI e os meados do século XVII, que continham receitas e conselhos práticos de medicina, alquimia, veterinária, fisiognomonia, arte da perfumaria, etc.⁹ De entre esses pequenos livros, escritos em vernáculo e dirigidos a um público socialmente bastante heterogêneo, destacam-se alguns, que foram, sem dúvida, escritos por indivíduos da laia dos bobos e charlatães: Tommaso

⁸ Este título pode ser traduzido: «Livro chamado a verdade de várias coisas, que discute minuciosamente muitas salubres operações espagíricas e químicas.» A cota é Sala V, Tab.I, I. K. II (4). A cópia foi descoberta por Rossana Vertillo, no decurso de um seminário dirigido por mim, durante os anos lectivos de 1975-1976 e 1976-1977. Há uma nota do possuidor, na página do título, da cópia da Biblioteca da Universidade de Bolonha: «Pertence a Marescalco» (que aré ao momento continua por identificar). As palavras que se seguem foram escritas pela mesma mão depois do nome do autor: «Um pobre homem que foi queimado na fogueira com o filho, no ano (não mencionado) e que tinha um estabelecimento perto do *pelradaro* numa pequena loja onde havia uma Madona muito bem adonada.» (O *pelradaro* é naturalmente o barbeiro.) Como podemos ver, a nota do manuscrito deixa transparecer compaixão, se não mesmo uma verdadeira simpatia por Saccardino, ele que fora condenado por profanar imagens sagradas e que possuía «uma Madona muito bem adornada». Actualmente de Saccardino conhecemos apenas uma outra obra que tenha sido impressa: *Sonetto in morte del Serenissimo Ferdinando Medici, Gr. Duca di Toscana, dedicato al suo Serenissimo Figliuolo Cosimo Medici, Gran Duca di Toscana, dall'umillissimo servitore di S. A. Constantino Saccardini detto il dottore*, Florença, 1609. Cf. G. Cinelli Calvoli, *Biblioteca volante...continuata dal dottor Dionigi Andrea Sancassani*, Venezia, 1747, 4, p. 192.

⁹ Para uma tentativa de enquadramento deste tipo de literatura no seu contexto histórico, ver N. Z. Davis, «Printing and the People» no seu *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, 1975, pp. 189-226, 326-36. Para a respectiva bibliografia, ver J. Ferguson, *Bibliographical Notes on Histories of Inventions and Books of Secrets*, Londres, 1959.

Maiorini, com a alcunha de *Policinella*; Francesco, com a alcunha de *Biscottino*; Pietro Muzzi, conhecido como o *Bolombês*, e tantos outros. Entre os autores destes panfletos temos assim alguns que funcionavam como intermediários entre a cultura das classes populares e a cultura da classe média superior. Esta parece ser a situação de Saccardino, dividido entre a corte e a *piazza*. O seu *Libro*, com apenas trinta páginas e publicado por um editor de opúsculos, usava o prefácio a Dioscórides do médico P. A. Mattioli e o tratado *Della fisica* de outro médico, Leonardo Fioravanti¹⁰. A utilização destes textos faz supor um nível mais elevado de conhecimentos, por parte de Saccardino, em relação aos seus colegas Biscottino ou Policinella. Mas o que distingue Saccardino é a criatividade com que usa este tipo de fontes. Logo no seu subtítulo, o *Libro* promete «argumentação prática que revela as muitas fraudes que, devido a interesses particulares, frequentemente ocorrem tanto na medicina como nos materiais medicinais». De facto, são incluídas passagens do médico Mattioli numa violenta polémica acerca da medicina galénica, em oposição, por um lado, à arte experimental «espagírica» (alquímica) de pendor paracelsista e, por outro, à medicina popular. Fioravanti havia declarado que a arte de curar «pertencia a todas as criaturas do mundo...uma parte aos animais irracionais, outra aos camponeses, uma terceira às mulheres e outra, por fim, aos médicos racionais»¹¹. Saccardino adopta esta hierarquia ascendente, mas inverte-a na prática: enquanto os animais têm capacidade para se curarem a si próprios, como acontece com as mulheres, os camponeses e os que vivem nas montanhas, certos «médicos modernos estúpidos» perderam essa capacidade, por se preocuparem unicamente com «a ciência de fórmulas lógicas suavizantes e outras teorias retóricas». Eles são, sem dúvida, radicalmente diferentes dos «sábios filósofos» dos «bons velhos tempos», que «visitavam os enfermos sofrendores e desinteressadamente lhes traziam remédios preparados pelas suas próprias mãos; sem ambição nem vaidade, sem mesmo qualquer desejo de pompa ou grandeza, visitavam com a mesma humilde dedicação os ricos e os pobres. Não perdiam tempo com palavreado ou discussões estéreis, que é preci-

¹⁰ L. Fioravanti, *Della fisica*, Venezia, 1582, livro 1, capítulos 80-90, 100; C. Saccardino, *Libro*, caps. 11-25, 27.

¹¹ L. Fioravanti, *Dal reggimento della peste*, Venezia, 1565, f. 7 v.

samente o que alguns médicos fazem agora, de tal maneira que o pobre doente, na sua presença, sucumbe e acaba por morrer»¹². Se o fosso entre a atitude desrespeitosa «médicos de pé descalço» (como poderiam chamar-se hoje) e a dos que praticavam medicina oficialmente já transpatecia em rúbricos de panfletos mais ou menos charlanescos — tais como *Con il poco farete assai* («Com pouco conseguirás muito») ou *Il medico dei poveri ovvero lo stupore dei medici* («O médico dos pobres ou o espanto dos médicos») —, no *Libro* de Saccardino esta diferença torna-se explícita e intencional, tal como já acontecera nos escritos de Leonardo Fioravanti. Podemos eventualmente descobrir, neste confronto verbal, expressões de origem paracelsista. Mas, para já, pouco se sabe sobre o grau de proliferação das ideias e escritos de Paracelso na Itália¹³.

Saccardino não limitava à arte médica a sua organização criativa de materiais de «alta» cultura. Diversas denúncias inquisitoriais mostram como Saccardino viajara por Veneza, Ferrara e Bolonha, para arranjar partidários entre grupos de artesãos (carneiros, impressores, etc.), convencendo-os de que a religião e muito especialmente a noção de inferno eram pura falsidade: «Sois burros se acedirdes neles... Os príncipes quetem a vossa fé para poderem manobrar à vontade, mas... os pombos abritam finalmente os olhos.»¹⁴ Saccardino faz-se aqui eco de uma passagem de Leonardo

¹² C. Saccardino, *Libro*, p. 14.

¹³ Notar que «Filippo Aureolo Teofrasto Paracelso» é um dos poucos nomes introduzidos por Saccardino numa longa lista de «nomes antigos e modernos de filósofos e botânicos hábeis e famosos» (*Libro*, p.18) extraída, na sua quase totalidade, do prefácio de Mattioli a Dioscórides.

Sobre os «livros de segredos» como possíveis veículos das ideias de Paracelso em círculos populares, ver M. Ferrari, «Alcune vie di diffusione in Italia di idee e di testi di Paracelso», in *Scienza, credenze occulte, livelli di cultura*, Florença, 1982, pp. 21-29; P. Galluzzi, «Motivi paracelsiani nella Toscana di Cosimo II e di Don Antonio dei Medici: alchimia, medicina chimica e riforma del sapere», *ibidem*, pp. 33-34, que ilustra o carácter por vezes elitista e aristocrático deste tipo de literatura, criticando a visão unilateral desenvolvida por Ferrari. Devemos também evitar a outra forma de parcialidade: um caso como o de Saccardino convida-nos a repensar os laços que podem unir esferas que normalmente consideramos incapazes de comunicar social e culturalmente.

¹⁴ Archivio di Stato, Veneza, S. Ufficio, b.72 («Constantino Saccardino»). O fascículo contém apenas denúncias e depoimentos recolhidos pelos juizes da Inquisição de Veneza. Fiz referência a este documento, num contexto diferente,

Fioravanti, que havia declarado, no seu *Specchio di scientia universale* («Espelho de conhecimento universal»), que «bem-aventurados» eram os médicos de antigamente:

«Nessa altura as pessoas acreditavam em tudo o que eles queriam: porque nesse tempo havia uma grande falta de livros e sempre que alguém mostrava que sabia falar sobre isso ou aquilo era venerado como um profeta e tudo o que dizia era tido como verdade. Mas desde que a abençoada imprensa foi criada, multiplicou-se o número de livros e o número daqueles que os podem ler, porque na sua maioria são publicados na nossa língua materna. E assim os gatinhos abriram os olhos.»¹⁵

De «gatinhos» a «pombos» foi apenas um passo, que significou nada mais nada menos do que a transposição da metáfora da esfera da medicina para a esfera da religião, do domínio dos médicos do corpo para o dos médicos da alma. Tal aproveitamento por parte de Saccardino implica necessariamente familiaridade com a rede, então corrente em círculos libertinos cultos, de que a religião era meta impostura. Os libertinos pensavam, no entanto, que tal convicção devia continuar na posse de uma *élite* intelectual e política, de modo a impedir o colapso do edifício social. A religião, com as suas mentiras nuas e cruas, era, assim, necessária para manter a população sob controlo¹⁶. Saccardino adoptava a mesma tese, mas invertia-lhe o significado político: os «pombos» (ou, pondo de lado a metáfora, a população, o segmento mais humilde da estrutura social) estariam agora suficientemente esclarecidos para poder tejer a religião, que era usada pelos príncipes para manterem os seus privilégios. Estamos, pois, perante um caso de «libertinagem popular» — caracterização que não é de modo nenhum

em «High and Low: the Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», in *Past and Present*, 73, 1976, 35-36.

¹⁵ L. Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, Veneza, 1572, ff. 41 r.v. (alusão identificada por P. Camporesi). Cf. P. Camporesi, «Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo e età moderna», in *Storia d'Italia. Annali*, ed. C. Vivanti, Turim, 1981, 4, pp. 87-88, que qualifica as palavras de Saccardino como «aparentemente» libertinas.

¹⁶ R. Pinner, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, 2 vols. Paris, 1943.

gratuita¹⁷. O tipo de afirmações que Saccardino repetidamente faz acerca das origens da raça humana é prova bastante do seu contrato com as ideias e os escritos dos libertinos culros. No seu *Libro*, Saccardino, mais uma vez remetendo para Fioravanti, faz alusão à geração espontânea de certas espécies animais (ratos, toupeiras)¹⁸. Nas discussões que alimentava pelas ruas e oficinas de Bolonha e Ferrara, Saccardino pretendia chegar a uma dedução radical: os primeiros homens não haviam sido criados por Deus, tinham antes nascido do barro, tais como ratos ou rãs rastejando no lodo no pino do Verão. A mesma rese defendeu Giulio Cesare Vanini, tornando-se muito possivelmente um lugar-comum da teoria libertina. O ponto de partida para ambos (explícito no caso de Vanini e implícito em Saccardino) pode ter sido um passo famoso da *Historia* de Diodoro Sículo¹⁹.

Através de que canais terão estas ideias chegado a Saccardino? Esta é uma pergunta que também se deve ter posto aos inquisidores, que o julgaram em três ocasiões distintas: primeiro em Ferrara (1616) e depois em Bolonha (1616 e 1622). Lamentavelmente a

¹⁷ G. Spini («Noterelle libertine», in *Rivista storica italiana*, 78, 1976, pp. 792-802) também fala de «libertinagem popular» a propósito de Domenico Scandella, o moleiro a quem chamavam Menocchio e que é o protagonista de *The Cheese and the Worms*. Mas essa afirmação é totalmente infundada. Uma comparação entre as ideias e os antecedentes de Menocchio e de Saccardino (para não mencionar as respectivas datas) demonstra claramente até que ponto é legítimo falar de «libertinagem popular».

¹⁸ L. Fioravanti, *Della fisica*, pp. 112-114.

¹⁹ Archivio di Stato, Veneza, S. Ufficio, b.72 («Constantino Saccardino») depoimento do carnicheiro veneziano Nicolo Stella (6 de Abril de 1617): «Ele também disse que a natureza produz homens que são diferentes e variados entre si, tal como a terra produz diversas plantas e que Deus não se importa nada com estas coisas»; R. Campeggi, *Racconto*, p. 88: «Mas estranha e ridícula era a ideia que (Saccardino) tinha na sua mente confusa e corrupta sobre a origem dos homens (negando que Adão e Eva tenham sido os nossos primeiros progenitores), pois declarava que os homens tinham nascido da terra fecunda, tal como tantas rãs ou os sapos de Agosto, com a ajuda dos raios solares.» O mesmo conceito aparecia formulado em Vanini, nestes mesmos anos, no seu *De admirandis naturae arcanis*, 1616; ver L. Corvaglia, *Le opere di Giulio Cesare Vanini e le loro fonti*, Città di Castello, 1934, 2, pp. 178-79. Saccardino pode ter lido a passagem de Diodoro Sículo, recordada por Vanini na tradução em vernáculo, publicada por Giolito (Diodoro Sículo, *Historia ovvero libreria historica*, Veneza, 1575, 1, pp. 7-8).

nossa investigação encontra-se dificultada pelo desaparecimento das atas dos processos. É particularmente grave a ausência de documentação respeitante ao terceiro julgamento: o seu relator, Frei Jacinto Mazza, escrivão do Santo Ofício de Bolonha, lamentava numa carta ao cardeal Millini, em Roma, por volta de 1622, que o julgamento rinha sido «enorme» e pedia uma compensação pecuniária pelo seu trabalho²⁰. Não deixa de ser espantoso como um julgamento destes assumiu tais proporções; ao fim e ao cabo a tão remida conspiração resumia-se ao gesto blasfemo de um punhado de homens de baixa condição e passado obscuro.

Contudo, nem o cardeal Millini, membro da Congregação Romana do Santo Ofício, nem o próprio Papa, Gregório XV Ludovisi, que fora arcebispo de Bolonha, estavam na disposição de tratar este assunto com ligeireza. Em 17 de Agosto de 1622, Millini escreveria assim ao inquisidor de Bolonha, Frei Paulo da Gareccio: «Recomendo a todos esta causa com quanta energia tenho, porque ela constitui para Sua Santidade e para mim uma preocupação tão grande como a glória de Deus ou a segurança da nossa cidade.»²¹ Através destas palavras solenes apercebemo-nos das implicações religiosas e políticas que esta conspiração de bufões inesperadamente levantava.

Tais implicações aparecem pela primeira vez confirmadas numa carta, escrita pelo embaixador bolonhês em Roma, Francesco Cospi, a 13 de Agosto (alguns dias antes da carta de Millini) e cujo objectivo era informar os magistrados da cidade de que um tal Walloon, no seu leito de morte, em Livorno, havia confessado a sua participação, juntamente com outros conterrâneos seus, em «um conventículo teológico, uma virtual escola herética em Bolonha», que, entre outras coisas, profanava imagens. Foi o Papa em pessoa que informou Cospi deste facto²².

Presentemente nada mais se sabe acerca das doutrinas desta «escola herética». Ignoramos, por isso, se e em que medida elas

²⁰ Biblioteca Comunal, Bolonha, ms. B 1866. Este volume de correspondência (tal como o anterior, B 1865) contém muitos documentos relacionados com estes factos. Usá-los-ei numa fase subsequente desta investigação.

²¹ *Ibidem*.

²² Archivio di Stato, Bolonha, *Assunteria di Magistrati. Lettere dell'Ambasciatore agli Assenti de' Magistrati*, 1621-1623.

tinham alguma coisa a ver com as ideias de Saccardino, o qual pertencia naturalmente a esta «escola». Sabemos, no entanto, que por altura do último julgamento Saccardino declarou que tinha vivido em erro durante catorze anos — de 1609 em diante²³. Nesse ano ele estivera empregado como copeiro (*tinellante*) de Don Antonio dei Medici, em Florença²⁴. A biblioteca deste homem, que se interessava pelo estudo da metalurgia e da alquimia, continha, para além de textos de Paracelso, o primeiro manifesto dos rosa-cruzistas, o *Fama fraternitatis*.²⁵ Somos levados a pensar que, na corte de Don Antonio, Saccardino aprendeu mais do que a profissão de alambiqueiro que mais tarde exerceria em Veneza, Ferrara e Bolonha.

Talvez não por mero acaso era o eleitor palatino, invocado pelos conspiradores bolonheses nos seus cartazes, um importante defensor de reformas políticas e religiosas da sociedade — as mesmas ideias que tinham dado forma aos programas dos rosa-cruzistas, cujos pressupostos assentavam no pensamento de Paracelso²⁶. Sem as acras do último processo inquisitorial de Saccardino²⁷, remos

²³ R. Campeggi, *Racconto*, p. 94.

²⁴ Ver *Historia di Bologna, cavata da una cronica presso li signori Guidotti*, Biblioteca Universitária, Bolonha, ms, 1843, f. 29; Archivio di Stato, Florença, *Mediceo dopo il Principato*, Guardaroba, n.º 279, f. 24, 1606, e n.º 301, f. 23, 1609.

²⁵ Sobre Don António ver o excelente estudo de P. Galluzzi, *Motivi paracelsiani*, pp. 31-62; sobre o *Fama fraternitatis*, ver pp. 44 ff.

²⁶ Sobre tudo isto, ver F. A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, Londres, 1972.

²⁷ O processo original não se encontra entre os poucos que sobreviveram à dispersão dos arquivos da Inquisição de Bolonha. Sabemos, no entanto, através de uma carta do cardeal Millini datada de 27 de Agosto de 1622 (Biblioteca Comunal, Bolonha, ms. B. 1866), que foi enviada uma cópia daquele à Congregação Romana do Santo Ofício.

O Arquivo do Santo Ofício em Roma é, como se sabe, inacessível aos estudiosos, embora a parte que passou a pertencer ao Trinity College, de Dublin, possa ser consultada sossegadamente, em microfilme, na secção de manuscritos da Biblioteca Vaticana. Tive ocasião de sublinhar o absurdo de tal situação em carta de 17 de Outubro de 1979 enviada ao Papa João Paulo II, na qual solicitava a abertura do Arquivo Romano do Santo Ofício, para que uma investigação séria pudesse finalmente ser feita. Não tendo obtido qualquer resposta, fiquei-me por um objectivo menos ambicioso. Em fins de Dezembro do mesmo

infelizmente de nos contentar com conjecturas porventura perturbantes mas insuficientemente documentadas.

Nas primeiras décadas do século XVII, intelectuais europeus das mais variadas origens tomaram consciência de que uma grande crise estava latente. A polémica de Galileu contra os aristotélicos, os projectos de Bacon no sentido da reorganização da ciência, o apelo à renovação política, religiosa e cultural formulado por Tommaso Campanella, bem como a literatura de Rosa-Cruz, reflectiam, assim, a necessidade de ultrapassar os limites de uma cultura que todos sentiam esgar a afundar-se. O próprio *Discours de la méthode*, como muito bem se sabe, nasceu de um impulso semelhante.

O caso aqui descrito evidencia esse tipo de sensibilidade — nomeadamente consciência da crise e esperança num renascimento político, religioso e cultural. Mas trata-se da sensibilidade de um charlatão profissional e não da sensibilidade de um intelectual — o que torna a situação invulgar e mostra como, neste período, a relação entre uma cultura superior e a cultura das classes inferiores podia implicar trocas em círculo, cuja mediação assentava em códigos diferentes, muitas vezes opostos. A troca, no entanto, era intrinsecamente desigual — o fim trágico de Saccardino é disso exemplo claro.

ano, escrevi ao cardeal Seper, que é o responsável pela Sagrada Congregação para a Doutrina da Fé (antigamente Santo Ofício), pedindo autorização para consultar apenas os documentos de interesse imediato para mim. Em Janeiro de 1980, foi o próprio cardeal que gentilmente respondeu, informando-me de que não fora possível encontrar o julgamento de Saccardino e dos seus companheiros — devia ter-se perdido em consequência dos estragos infligidos ao Arquivo pela sublevação napoleónica. Em 6 de Março de 1980 recebi outra carta, desta vez da Secretaria de Estado (pror. número 27 337), assinada por E. Martinez: «Sem qualquer desconsideração pelo seu pedido — o qual se afigura perfeitamente compreensível vindo da parte de um intelectual dedicado ao estudo da história —, é meu dever informá-lo de que o material arquivado em questão é de natureza confidencial, não parecendo por isso conveniente o livre acesso ao mesmo.» O sentido das duas cartas (cada uma ignorando a outra) é bastante claro: os documentos de que eu precisava perderam-se; mas, mesmo que não se tivessem perdido, eu nunca os poderia ter visto.

CAPÍTULO IV

Saques rituais *Preâmbulo de uma investigação em curso*

1. São conhecidos os factos que se desenrolaram em Roma nos fins de Agosto de 1559¹. Mal se espalhou a notícia de que o Papa Paulo IV Carafa estava no fim da vida, uma multidão «ptesa de uma exultação furibunda»² assaltou o palácio do Santo Ofício na Via Ripetta, destruiu grande parte do arquivo que ali estava guardado, libertou os prisioneiros e lançou fogo ao edifício. Dois dias após a morte do papa, a multidão fez em pedaços a estátua que o representava, situada no Palazzo dei Conservatori. A cabeça da estátua foi exposta em público, ornada por um judeu com um bartete amarelo (a marca infamante imposta aos judeus por Paulo IV) e por fim lançada ao Tíber. Foi emitida uma proclamação oficial, que, em nome do povo romano, mandava destruir por toda a parte as insígnias de Carafa. Tumultos, saques e homicídios seguiram-se ininterruptamente durante três dias. Grupos armados agitaram-se por muito tempo na cidade, cometendo homicídios e violências³.

¹ Estas páginas — antecipação de um trabalho mais amplo — provêm de uma investigação iniciada em 1983. Nela têm participado: Valeria Balbi, Dora Anna Barelli, Silvia Campanini, Silvia Evangelisti, Lorena Grassi, Mirella Plazzi, Raffaella Sarri, Anna Maria Semprevivo, Maria Teresa Torri e, com funções de coordenação, Carlo Ginzburg. O texto que se segue foi redigido por este último, com base nas discussões em comum.

² A expressão é de Philibert Babou d'Angoulême, embaixador em Roma, numa carta ao cardeal de Lorena (cf. G. Ribier, *Lettres et Mémoires d'Etat, des Rois, Princes, Ambassadeurs...* II, Paris, 1666, pp. 827-28).

³ Cf. L. von Pastor, *Storia dei papi...*, trad. it., VI, Roma, 1943, pp. 584 ss., e também P. Nares, «Storia della guerra degli Spagnuoli contro papa Paolo IV», in *Archivio storico italiano*, s.I, XII, 1847, pp. 276-78; G. Durui, *Le cardinal Carlo Carafa...*, Paris, 1882, pp. 304-305.

Nesres episódios turbulentos tem-se visto geralmente a expressão dramática das tensões e dos tancores provocados pelo pontificado do Papa Carafa. Pouco antes de morrer, Paulo IV tinha privado os próprios sobrinhos de roda a responsabilidade política e administrativa e havia-os mandado para o exílio⁴. Mas do comportamento arrogante que eles tinham era o velho papa (83 anos quando morreu) considerado o principal responsável. A política antiespanhola, que tinha contribuído para reacender a longa guerra entre a França e os Habsburgos, e a perseguição fanática da heresia eram largamente impopulares. O descontentamento relativamente ao papa estava difundido, embora alguns testemunhos de contemporâneos sugiram a possibilidade de que as desordens tivessem sido atizadas pelos principais opositores de Carafa — os Farnese.

A 5 de Setembro começou o conclave para eleger o sucessor de Paulo IV. Entre os cardeais considerados elegíveis, Ercole Gonzaga, filho de Isabella d'Este, tinha aparentemente as maiores probabilidades de vir a ser o novo papa. Este refinado humanista, por muitos anos bispo de Mântua, tinha o apoio da França e da Espanha, e também de muitas cortes italianas menores. Mas a hostilidade que lhe moviam os Farnese veio a ser decisiva. No dia de Natal de 1559, o conclave, desusadamente longo, terminou: Ercole Gonzaga, juntamente com a maior parte dos cardeais, votou a favor de Gian Angelo Medici, que tomou o nome de Pio IV⁵. O conclave estava ainda a decorrer quando, a 20 de Novembro, Guglielmo Gonzaga, duque de Mântua, sobrinho de Ercole, escreveu a Camillo Suardo e a Galeotto del Carretto, respectivamente presidente da Câmara de Sermide e comissário de Revere — duas pequenas localidades situadas nos arredores de Mântua, na margem direita do rio Pó. Nas duas cartas o duque de Mântua informava ter sabido que Ercole («o ilustríssimo monsenhor nosso tio») tinha sido eleito papa. A notícia devia ainda ser confirmada, escrevia o duque (tratava-se na realidade, como se viu, de um boato sem fundamento). Ele porém previa, conforme o que já tinha escrito no dia anterior

⁴ Os acontecimentos principais são expostos por R. De Maio, *Alfonso Carafa*, Cidade do Vaticano, 1961, p. 63 ss.

⁵ Cf. H. Jedin, «Il figlio di Isabella d'Este: il cardinale Ercole Gonzaga», in *Chiesa della fede. Chiesa della storia*, trad. it., com prefácio de G. Alberigo, Brescia, 1976, pp. 499-512.

ao presidente da Câmara de Ossiglia, Galeazzo Anguissola, que «pessoas atrevidas e temerárias (...) iam considerar lícito» saquear as propriedades de Ercole. Os funcionários eram por isso convidados a emitir uma proclamação que obrigasse aqueles que tinham praticado roubos nas propriedades do duque a restituir o roubado. Em caso de recusa, teriam de ser enviados a Mântua, sob a ameaça de penas adequadas⁶. Na realidade, a carta do duque era uma profecia *post eventum*: em Sermide e outras localidades os saques já tinham começado no dia anterior. A 19 de Outubro, Camillo Suardo, presidente de Sermide, tinha escrito ao duque de Mântua informando-o de que mal as notícias da eleição de Ercole se haviam espalhado rebenraram tumultos em frente da igreja e em torno dos bancos dos judeus⁷. Vinte pessoas armadas de espingardas, chefiadas por um certo Mario Miari, expulso de Ferrara algum tempo antes, tinham procurado assaltar os presamistas hebreus: o presidente da Câmara em pessoa havia protegido estes, pondo em fuga os saqueadores. Também os caseiros da abadia beneditina de Felonica (que fazia parte dos benefícios de Ercole) tinham sofrido um saque⁸.

2. Por um lado, acontecimentos notórios, tendo como pano de fundo a capital da cristandade; por outro lado, obscuros episódios de pequenos centros da planície do Pó. A ligação entre estes casos, separados por um intervalo de poucos meses, prende-se com uma série de usanças muito mais antigas, sobre as quais se deteve R. Elze num denso ensaio⁹. Limitando-nos de momento à hierarquia

⁶ Arquivo do Estado de Mântua (daqui em diante ASM), *Archivio Gonzaga. Libri del Copialettere*, b. 2945, livro 349, cc. 182-v.

⁷ Um deles chamava-se Rafael Vigevano: cf. S. Simonsohn, *History of the Jews in the Duchy of Mantua*, Jerusalém, 1977 (1.ª ed. 1962), p. 223, nota 87. Aquele que tinha o banco de Revere era por sua vez Vita (Haim) Massarano, cuja irmã era casada com o célebre literato e filósofo Asarià de Rossi (p. 218). Veja-se ainda E. Castelli, «I banchi feneratizi ebraici nel Mantovano (1386-1808)», in *Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova*, XXXI 1959, pp. 235-40 (sobre Revere), 250-55 (sobre Sermide). Sobre esta última localidade, cf. V. Coloni, «Gli ebrei a Sermide. Cinque secoli di storia», in *Scritti in memoria di Sally Mayer (1875-1953)*, Jerusalém, 1955, pp. 35-72.

⁸ ASM, *Archivio Gonzaga, Corrispondenza fra Mantova e i Paesi dello Stato*, b. 2567 (19 de Outubro de 1559). Sobre Felonica, veja-se a palavra in *Dictionnaire d'Histoire et Géographie Ecclésiastiques*.

⁹ Cf. R. Elze, «Sic transit gloria mundi: la morte del papa nel Medioevo»,

eclesiástica, encontramos, por um lado, o costume de espoliar o cadáver e saquear os bens dos bispos, cardeais e papas defuntos; e, por outro lado, o de saquear os palácios dos papas recém-eleitos (e por vezes de outros cardeais), e até a cela que tinham habitado durante o conclave¹⁰.

Os testemunhos mais antigos dizem respeito ao costume de saquear os bens móveis dos bispos aquando da sua morte. Segundo as actas do Concílio de Calcedónia (451) eram clérigos aqueles que se maculavam deste crime¹¹. Um século depois, na Espanha, o fenómeno assume uma fisionomia mais complexa: o Concílio de Llerda (524) lamentou a presença frequente (portanto, não exclusiva) dos clérigos nos saques; o Concílio de Valência (546) afirmou que neles tomavam parte, além dos clérigos, os parentes do bispo defunto. A uns e a outros era ordenado que se abstivessem de roubar os móveis guardados na casa do bispo ou na igreja e outros: dinheiro, utensílios, vasos, trigo, rebanhos e manadas¹². A extensão deste costume à diocese de Roma ofereceu a possibilidade de despojos variados e incomparavelmente mais ricos: em 1885, como se depreende da biografia incluída no *Liber pontificalis*, o Papa Estêvão V, ao entrar no palácio de Latrão depois de ter sido eleito, havia descoberto que do *vestiarium* tinham sido roubados vasos, or-

in *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, III, 1977, pp. 23-41 (= cf. também *Papste - Kaiser - Könige und die mittelalterliche Herrschaftssymbolik*, por B. Schimmelpfennig e L. Schmutge, Londres, 1982).

¹⁰ A respeito de tudo isto veja-se a documentação recolhida por G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XI, Veneza, 1841, vocábulo «Cella», pp. 66-68; XX, Veneza, 1843, vocábulo «Difensori» ou «Difensore», p. 45; L, Veneza, 1851, vocábulo «Palazzo» ou «Palagio», pp. 198-99; LXIX, Veneza, 1854, vocábulo «Spogli ecclesiastici», p. 4. Muitos são os testemunhos literários, a começar pela novela de Boccaccio sobre Andreuccio da Perugia (*Decamerone*, II jornada, nov. 5). Cf. também D. Gnoli, *La Roma di Leon X*, Milão, 1938, p. 81 (sobre a espoliação do cadáver de Estouteville). Ao assalto da habitação do recém-eleito é associada justamente a destruição do baldaquino do bispo (ou do papa) na cerimónia que se seguia à sua eleição: cf. G. Belvederi, «Cerimonia nel solenne ingresso dei Vescovi in Bologna durante il Medio Evo», separata de *Rassegna Gregoriana*, Março-Maio de 1913, p. 172.

¹¹ Cf. G. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, VII, Florença, 1762, col. 390 (daqui em diante abreviado em Mansi).

¹² Mansi, VIII, pp. 614-15, 619 ss. Cf. também, *ibidem*, pp. 836 (Conc. Aurelianense, a. 533); X, 541-42 (Conc. Parisiense, a. 615; Conc. Cabilonense, a. 650); XI, 28-29 (Conc. Toletanum, a. 655).

namentos, vestes douradas, jóias e até a preciosíssima cruz de ouro oferecida por Belisário. A cantina e o celeiro haviam sido esvaziados: para prover ao sustento dos pobres o pontífice teve de recorrer ao património dos seus progenitores¹³. Menos de vinte anos depois, o concílio convocado em Roma pelo Papa João IX para reabilitar a memória do Papa Formoso (904), censurou o costume de pôr a saque, depois da morte do pontífice, não só Latrão mas toda a cidade e os arredores, observando que este péssimo costume, praticado também nas outras dioceses à morte do bispo, estava já inveterado (*inolevit*)¹⁴. A menção da proliferação dos alvos e a ausência das particularidades contidas nos concílios precedentes (clérigos, parentes do bispo defunto) deixam supor que os saqueadores constituíam já uma multidão promíscua. O mesmo ressalta de ressumos posteriores tanto referidos a Roma como a outras dioceses. Em 1051, o Papa Leão IX enviou uma carta duríssima (redigida talvez por Pier Damiani) aos habitantes de Osimo, que tinham invadido e pilhado a habitação do bispo defunto, haviam cortado as videiras e os arbustos e pegado fogo às casas dos camponeses. Actos de ferocidade selvagem — assim os definia o papa, deixando perceber que eles tinham sido motivados (embora nem por isso justificados) por alguma injustiça comida pelo bispo antes de morrer: de qualquer modo não excepcionais, visto que eram considerados «cosrume perverso e execrável de uma certa plebe»¹⁵. De

¹³ Cf. *Le Liber Pontificalis*, por L. Duchesne, II, Paris, 1955, p. 192. No *vestiarium* guardavam-se, além das vestes, também jóias e dinheiro (cf. Du Cange, esse vocábulo). O saque do *vestiarium* efectuado em 640 por Isacio, exarca de Ravena, logo após a eleição do Papa Severino, é um episódio de género completamente diferente, ligado a circunstâncias políticas específicas, embora provavelmente facilitado pela situação de sede vacante: cf. *Le Liber Pontificalis* cit., pp. 328-29; O. Bertolini, *Roma di fronte a Bizancio e ai Longobardi*, Roma 1941, pp. 312 ss.; *idem*, «Il partizio Isacio esarca d'Italia J (625-643)», in *Scritti scelti di storia medioevale*, I, Livorno, 1968, pp. 65-68. De opinião diferente, G. A. Ghisalberti, *Il diritto di regalia sui benefici ecclesiastici in Italia (spogli e vacanze)*, Pavia, 1914, pp. 8-9.

¹⁴ Cf. Mansi, XVIII, pp. 225-26.

¹⁵ Cf. Baronio, *Annales Ecclesiastici*, XVII, Luca, 1745, pp. 59-60; F. Dresler, *Petrus Damiani Leben und Werk*, Roma, 1954, p. 105. E veja-se também V. Petra, *Commentaria ad Constitutiones Apostolicas seu Bullas singulas Summorum Pontificum*, I, Roma, 1705, pp. 156 ss. Das «reações populares ao indigno espectáculo do tráfico que se fazia com os bens da Igreja», fala, sem fundamen-

facto, à morte do mesmo Leão IX, os habitantes de Roma invadiram Latrão «segundo o costume habitual» (como escreveu um biógrafo pouco tempo depois), roubando todos os móveis¹⁶. Que estas violências acabassem por assumir formas quase insitucionais é conclusão que decorre mesmo dos formulários da chancelaria apostólica do século XIII: «cidadinos» (sem qualquer especificação) costumavam apoderar-se dos bens móveis do bispo defunto, impedindo o sucessor de assumir o cargo enquanto não tivesse jurado respeitar a tradição¹⁷. A extensão dos saques à residência do papa recém-eleito começou talvez cerca dos finais de 1300 — se bem que uma bula de Leão X, em 1516, fale simplesmente de usança estabelecida «há algum tempo» entre o vulgo de Roma¹⁸. Nas suas memórias recorda Enea Silvio Piccolomini como os servos dos cardeais, sabida a sua eleição para o sólio pontifício (1458), tinham despojado, seguin-

to, S. Prete, «S. Pier Damiani, le chiese marchigiane, la riforma del secolo XI», in *Studia Picena*, 19, 1949, p. 123; a identificação do bispo Osimo com Gislelio (p. 124) impõe, se exacta, uma modificação da data da morte deste último — 1057 — proposta por L. Bartocetti, *ibidem*, 15, 1940, p. 108.

¹⁶ «...Romani, aestimantes illum (i. e. Leão IX) mortuum esse, Lateranense adeunt palatium, quatinus more solito omnem illius deriperent suppellectilem» (cf. S. Borgia, *Memorie istoriche della pontificia città di Benevento*, II, Roma, 1764, p. 327, nota).

¹⁷ Cf. G. Mollat, «A propos du droit de dépouille», in *Revue d'histoire ecclésiastique*, XXXIX, 1953, em particular p. 323. Sobre a participação de clérigos nestes acontecimentos vejam-se as páginas muito mais tardias (não relacionadas com Roma) do jurisconsulto napolitano S. Martei, *Saggio di risoluzioni di diritto pubblico ecclesiastico*, I, Turim, 1745, pp. 1-9, em particular p. 16: «Quem quisesse ver uma viva imagem da licenciosidade militar no saque de cidades inimigas deveria estar presente na morte do bispo, para observar aré onde vai a avidez duma classe que se considera sóbria, continente, etc.» Embora escrita com intuito polémico, a descrição é fidedigna.

¹⁸ Cf. Vanel, *Histoire des conclaves depuis Clément V jusqu'à présent*, Colónia, 1703 (3.^a ed.), I, pp. 15-16 (sobre o conclave de 1378 em que foi eleito papa Urbano VI). Esta obra, que contém numerosas referências a saques, recorre largamente a crónicas manuscritas: por exemplo, as páginas sobre os acontecimentos que se seguiram à morte de Sisto IV (I, pp. 55-56) traduzem o *Diario Rerum Romanorum*, de Stefano Infessura (veja-se a edição feita por O. Tommasini, Roma, 1890, pp. 161-62). A bula de Leão X é reproduzida em *Bullarum privilegiorum ac diplomatum Romanorum pontificum amplissima collectio*, III, 3, Roma, 1743, pp. 423-24. Cf. também o decreto «Contra invadentes domos cardinalium», do Concílio de Latrão V, in *Conciliorum oecumenicorum decreta*, por G. Alberigo e outros, Bolonha, 1973, pp. 640-50.

do uma «torpe usança», a cela que ele ocupara durante o conclave, apoderando-se das poucas pratas, dos livros e do vestuário; entretanto, uma reles populaça («vilissima plebs atque infamis») saqueava-lhe o palácio, levando os mármore e fazendo-os em pedaços¹⁹.

Também esta rápida recapitulação faz entrever um fenómeno (ou uma série de fenómenos entrelaçados) desconcertante pela amplitude, a difusão e a continuidade. E cerro que desde os tempos do Concílio de Calcedónia o costume de saquear os bens do bispo defunto tinha vindo a reformatar-se, sobretudo em Roma. Mas em todos os casos evocados até aqui o alvo dos saques (muitas vezes, como se viu, acompanhados de destruições) era constituído por bens móveis. Fenómeno diferente, embora também ligado a situações de vacatura do poder, é a confiscação dos bens imóveis dos bispos defuntos feita pela nobreza feudal. Durante o século XII, no clima da reforma gregoriana, tais actos suscitaram resistências crescentes da parte da hierarquia eclesiástica. «Nenhum príncipe, nenhum caselão, nenhum leigo se atreva a invadir, de maneira total ou parcial, os bens do bispo (à sua morte)», escrevia por exemplo o Papa Adriano IV (falecido em 1159) a Berengario, arcebispo de Narbonne, reprovando aquilo que definia «um perverso costume que já há tempos se levantou contra Deus e a vossa igreja»²⁰. Perto do fim dos anos 200, a atitude da Cúria começou a assumir formas abertamente agressivas relativamente ao poder laico: a Câmara Apostólica estendeu as suas pretensões, pelo menos em teoria, às propriedades pessoais de todos os clérigos (não só bispos mas também cardeais), independentemente do facto de terem deixado ou não testamento²¹.

¹⁹ Cf. *Pii II Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*, por A. van Heck, I, Cidade do Vaticano, 1984, pp. 106-107. Os dois passos encontram-se erroneamente fundidos em Vanel, *Histoire des Conclaves* cit., I, pp. 47-48.

²⁰ Cf. Mansi, XXI, pp. 826-27. Veja-se também, *ibid.*, XX, pp. 518-19 (Conc. Claromontano, 1095); XXI, pp. 227 (Conc. Tolosano, convocado, em 1119, pelo Papa Calisto II): «Primitias, decimas, oblationes, coemeteria, domos etiam et bona caetera deficientis episcopi, et clericorum, a principibus vel quibuslibet laicis diripi et teneri, penitus interdicimus.»

²¹ Cf. G. Mollat, vocábulo «Dépouille (droit de)», in *Dictionnaire de droit canonique*; *idem*, *A propos du droit de dépouille*, cit.; «L'application du droit de dépouille sous Jean XXII», in *Revue des Sciences Religieuses*, 19, 1939, p. 50 ss.

Pata legitimar esta prática elabora-se a noção de «direito de espólio» (*jus spoli*) — embora, ao que parece, a expressão só tenha entrado em uso nos fins de 400. Elze sugere com prudência a hipótese de que o *jus spoli* tenha derivado historicamente dos saques de bens móveis perpetrados por clérigos, por parentes dos bispos ou por multidões anónimas aquando da morte dos bispos ou dos papas²². O certo é que as multidões de saqueadores estavam convencidas de que exerciam um direito, relegado para o plano dos princípios (embora em parte tolerado de facto) pelas autoridades laicas e eclesiásticas. «Poderia facilmente acontecer que houvesse atrevidos e temerários que considerassem lícito roubar e saquear os aposentos de Sua Senhoria Reverendíssima...», escrevia o duque de Mântua na carta já citada. Mais de seis séculos antes, o concílio romano de 904 tinha falado de abuso, de *praesumptio*. Quais eram as raízes deste obscuro, persistente direito consuetudinário ao saque, reivindicado em ocasiões tão específicas?

3. Segundo o cronista Wipone, os habitantes de Pavia, acusados de terem destruído o palácio régio depois da morte de Hentique II (1024), tinham-se justificado perante o sucessor deste, Conrado II, dizendo: «Não podemos ser acusados de ter destruído a morada do rei, visto que o rei estava morto.» Um navio sobrevive à morte do seu timoneiro, havia retorquido Conrado II: «O rei estava morto, mas o reino continuava ainda (si rex perit, regnum remansit).» Este diálogo memorável terá sido reelaborado pelo cronista, ao menos formalmente. Mas a substância da argumentação atribuída aos habitantes de Pavia talvez lance alguma luz, por analogia, sobre os saques que se seguiam à morte dos bispos e dos papas²³. Pata quem vivia a relação com a autoridade como um vínculo puramente pessoal, era óbvio considerar os bens do morto como *res nullius*, coisas ao dispor do primeiro que aparecesse: sobretudo quando, como no caso dos eclesiásticos, a distinção entre

²² Cf. R. Elze, *Sic transit*, cit., pp. 31-34.

²³ Cf. R. Elze, *Sic transit*, cit., pp. 35-36; à bibliografia cit. acrescentar A. Solmi, «La distruzione del palazzo regio in Pavia nell'anno 1024», in *Rendiconti del R. Istituto Lombardo di scienze, lettere e arti*, LVII, 1924, pp. 351-364; M. Bloch, *La société féodale. Les classes et le gouvernement des hommes*, Paris, 1940, p. 196.

bens pessoais e bens da *ecclesia*, ou seja, da comunidade, se mostrava problemática²⁴. Em Veneza, de resto, o costume de abandonar o palácio ducal ao saque da multidão logo após a morte do doge durou até 1328²⁵.

Os saques que, após a conclusão do conclave, atingiam o palácio do cardeal eleito (ou, por um erro que era demasiado frequente para não ser deliberado, os palácios de outros cardeais)²⁶ parecem, numa primeira aproximação, um fenómeno diferente — ainda que não seja senão porque envolviam os bens de um vivo. De uma série de sondagens, incidindo sobre crónicas, correspondência e processos criminais, depreende-se que acontecimentos análogos se verificavam também fora de Roma. Os saques e tumultos suscitados pela falsa notícia da eleição de Ercole Gonzaga não eram uma extravagância isolada: podemos aproximá-los de outros acontecimentos do mesmo género, latamente previsíveis nas formas e nos objectivos, esperados e dentro de certos limites rolerados pelas autoridades. Tais se mostram, por exemplo, os saques verificados em Mântua, em 1522 (quando se espalhou a falsa notícia da eleição de Sigismondo Gonzaga ao pontificado; em Bolonha, em 1590, em 1621 e em 1740 (após a eleição, respectivamente, de Urbano VII, Gregório XV, Benedito XIV). Em todos estes casos o cardeal recém-eleito (ou assim considerado) era também o arcebispo local, com a única excepção de Urbano VII, que no século tinha o nome de Giovan Battista Castagna. Mas ainda este, depois de se ter doutorado em Bolonha, aí tinha voltado como governador, em 1576-77, e depois como núncio, em 1584-85. Parece lícito admitir, provisoriamente, que também fora de Roma se verificavam saques por ocasião de eleições papais, mas somente (embora não necessariamente) em localidades às quais, por razões de nascimento ou de carreira, o recém-eleito tinha estado anteriormente ligado. Tais circunstâncias desencadeavam comportamentos como aqueles que em

²⁴ Cf. F. Porchnow, *Das Spolienrecht und die Testierfähigkeit der Geistlichen im Abendland* b.z. 13 Jh, 1919.

²⁵ Cf. E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, 1981, p. 269.

²⁶ Cf. *ibidem*, p. 29, nota 19. Sobre este tema tinha-se debruçado D. Cantimori num seminário que realizara em Nápoles sobre *De cardinalatu*, de Paulo Cortese: cf. S. Bertelli, «All'Istituto Italiano per gli studi Storici», in *Belfagor*, XXII, 1967, pp. 318-19. Sergio Bertelli faz-me saber que sobre o mesmo assunto publicará dentro em breve um trabalho juntamente com um grupo de alunos.

Bolonha, em 1740, se seguiram à eleição de Benedito XIV (Prospero Lambertini): a multidão em festa, depois de ter assaltado e desbaratado, «sob a aparência de transportes de júbilo», o corpo da guarda instalado na Piazza Maggiore, dirigiu-se para o palácio Lamberrini «considerando-o», como se lê no *Diario* do Senado bolonhês, «apropriado nessa ocasião»²⁷. Sim, mas porquê «apropriado»? E porquê «nessa ocasião»?

O decreto «de non spoliando eligendum in papatu» aprovado na quadragésima primeira sessão do Concílio de Constança (1417) afirmava que «certas pessoas, reclamando-se de um abuso licencioso, pretendem falsamente que os objectos e bens do novo eleito, que teria aringido por assim dizer o cume da riqueza («quasi culmine divitiarum adeptus»), pertencem a quem os tomar»²⁸. A condenação do costume dava-se por assente: o *spolium* praticado nestas circunstâncias era um abuso, não um direito. Mas o inciso «quasi culmine divitiarum adeptus» testificava-nos claramente uma justificação (verdadeira ou presuntiva) em favor dos autores do saque. Poderíamos traduzi-la nestes termos: a apropriação violenta dos bens do novo papa confirmava a imagem de uma sociedade harmoniosamente hierarquizada, na qual os desníveis de riqueza deviam ser contidos dentro de limites definidos. A análise de alguns casos concretos de saque não desmente esta interpretação, antes a enriquece de novos elementos.

4. A 20 de Outubro de 1559, Camilo Suardo, presidente da Câmara de Sermide, deslocou-se à abadia de Felónica, onde, chegada que foi a falsa notícia da eleição como papa de Ercole Gonzaga, se tinham verificado saques. Foi acolhido por duzentos homens armados (como teferiu o próprio Suardo numa carta ao duque de Mântua) com evidente hostilidade. O rendeiro da abadia contou que o cônsul e os sábios de Felónica, à frente de um grupo muito numeroso, tinham exigido que entregasse as chaves; haviam esvaziado completamente o celeiro e o palheiro e levado cerca de cin-

²⁷ Arquivo do Estado de Bolonha (daqui em diante ASB), *Assunteria di sede vacante. Diari di sede vacante 1730-1775*, fasc. 1740; *Senato, Diario (1714-1749)*, n. 12; *Giornale di quanto si è fatto dal Senato...*, apensado e numerado à parte, c. I v.

²⁸ Cf. Mansi, XXVII; veja-se também H. B. P., *Traité sommaire de l'élection des papes*, Paris, 1605 (3.ª ed. ampliada), pp. 14-15.

quenta ovelhas, oitenta cavalos, vinte vacas, linho, camas, lençóis, tantes de cozinha, num valor global de 2500 escudos. Mas dos interrogatórios feitos por um pretor a mando de Suardo resultou um quadro diferente. Após um litígio entre os nobres do lugar, os saqueadores tinham chegado a acordo quanto aos critérios de partilha: esta deveria ser feita «segundo as pessoas e não segundo o valor», dividindo os despojos em quatro partes: uma para a Câmara, outra para os nobres, outra para o pároco, outra para o rendeiro. O comportamento da presumível vítima, ou seja, o rendeiro, não tinha sido — concluía Suardo — «nem bonito nem bom».

O cônsul de Felónica, Giovanni Francesco Andreasi, justificou perante o pretor que o interrogava o comportamento da comunidade (e o seu próprio) nestas circunstâncias. Com a notícia da eleição de Ercole Gonzaga, gente provida da vizinha Sermide ou do Ferrarese tinha ameaçado saquear a abadia. Mas, «devendo as coisas, não riradas a ninguém, reverter a favor duma comunidade, como é costume em semelhantes eleições de sumo pontífice, era mais honesto que fossem para esses homens do que para quaisquer outros: tanto mais que, em caso de restituição, essa comunidade era responsável por tal dano, quer estes o cometessem, quer fosse cometido por outros, mesmo forasteiros. Portanto, foi por conveniência e honra da comunidade que o cometeram». O despojo ficava assim em depósito na Câmara, que estava pronta a restituí-lo no caso de a notícia da eleição não se revelar verdadeira²⁹.

Na realidade, a restituição não se realizou: as tentativas feitas pelo duque para recuperar a posse dos bens roubados na abadia revelaram-se infrutíferas, certamente devido também à escassa colaboração das autoridades locais. Em 20 de Abril de 1560, seis meses depois do saque, Raniero Rarnieri, o juiz mantuano encarregado de se ocupar do caso de Felónica, escreveu ao duque propondo uma absolvição geral, até porque «o dito Magnífico Presidente da Câmara nessa altura não negava que a dita abadia, como coisa do pontífice, se pudesse com boas razões saquear; antes disse no meio daquele júbilo palavras que eram pelo menos de consentimento tácito»³⁰.

²⁹ ASM, *Archivio Gonzaga. Corrispondenza fra Mantova e i paesi dello Stato*, b. 2567 (20 e 21 de Setembro de 1559).

³⁰ ASM, *Archivio Gonzaga. Corrispondenza fra Mantova e i paesi dello Stato*, b. 2568 (20 de Abril de 1559).

Com efeito, à parte a confusão inicial com o rendeiro, o saque processou-se com muita ordem. Toda a comunidade tinha nele participado: não só por cálculo racional («conveniência»), mas também por considerações de natureza simbólica («honra»). Permitir que forasreiros se apoderassem dos bens do novo papa teria sido, sob todos os aspectos, uma vergonha geral. Através do rito do saque era reafirmada a identidade local e reforçada a hierarquia social da comunidade.

5. Mas por vezes a violência dos saques que se seguiam à eleição papal não era apenas simbólica. A 16 de Setembro de 1590, quando se divulgou em Bolonha a notícia da eleição de Urbano VII (Giovan Battista Castagna), uma centena de pessoas, na maior parte «miúdos pequenos», gritando «aos judeus, aos judeus!», dirigiu-se para o gueto onde os judeus se tinham instalado três anos antes. A sinagoga da Via dell'Inferno foi saqueada; as janelas arrancadas; livros, utensílios e bancos aritados para a rua. Uma caixa que continha esmolas acabou nas mãos de quatro transeuntes — um taberneiro, um maceiro, dois recelões — que, após alguma indecisão, a entregaram ao vice-legado (Camilo Borghese, o futuro Paulo V). Três deles foram detidos e obrigados a resimir o despojo — dez *bolognini*, uma pequena soma — aos representantes da comunidade hebraica. Mas enretanto, ao grito de «Viva Castagna, viva o papa!», uma outra multidão, composta de jovens e adultos (talvez duzentos, talvez quatrocentos), corria ao longo da Via Santo Stefano. Depois de terem lançado pedras à padaria de San Biagio, cercaram a padaria de Santo Srefano, arrombaram a porta e apoderaram-se de tudo o que estava dentro — pão e dinheiro. «Três onças por um *bolognino*! Queremos pagá-lo agora! O padeiro não fechou! Ao saque, ao saque!», gritavam. Alguns dos responsáveis foram identificados e sujeitos a processo³¹.

A linha invisível que separava, aos olhos das autoridades, violências roleradas de violências inadmissíveis tinha sido portanto ultrapassada. Mas os alvos escolhidos pelos salteadores não eram casuais, assim como não era casual, provavelmente, o facto de naquele ano a colheita ter sido má. É de lembrar que também em Sermide,

³¹ ASB, Tribunale del Torrone, b. 2338, cc. 207 v., 238 v., 254 v., 264 v., 282 v., 289 v.

em 1559, o presidente da Câmara teve de proteger os bancos hebraicos do assalto da multidão; o mesmo aconteceu em Mântua, em 1522, quando se espalhou a falsa notícia da eleição de Sigismondo Gonzaga³². A violência dos saqueadores era verosimilmente motivada pelo vínculo especial, feito de opressão e protecção, que ligava o papa (assim como, em França, o rei) aos hebreus. Estes poderiam ser considerados «gente do papa» e em certo sentido propriedade sua: os seus bens, naquelas circunstâncias, estavam portanto à mercê do primeiro que aparecesse. Mas nem mesmo a escolha da padaria a saquear tinha sido casual: a padaria anexa à Abadia de Santo Srefano gozava há séculos de privilégios pontifícios especiais, que haviam sido confirmados em 1587 e 1588, no tempo em que o abade comendatário era Alessandro Peretti, sobrinho do papa reinante, Sisto V. Tratava-se da única padaria de Bolonha que tinha o direito de vender, a preço mais caro, pão branco da melhor qualidade, teoricamente reservado a estudantes e a doentes. «Traidor, que só queres dar três onças de pão por um *bolognino*!», gritavam os saqueadores. (Com um *bolognino* compravam-se geralmente quatro a seis onças de pão comum.) Na impossibilidade de exercer o seu direito consuetudinário sobre o palácio do recém-eleito (o cardeal Castagna não tinha um palácio em Bolonha), a multidão desforrava-se em alvos substitutos mas sempre conotados com o poder do pontífice.

6. Sem dúvida que nas violências contra os judeus ou contra a padaria de Santo Stefano e os seus privilégios desabafavam-se sentimentos de agressividade latente, a que a exultação geral assegurava uma impunidade temporária. Este elemento avulta com clareza nas tumultuosas vicissitudes que ocorreram, em Bolonha, a 11 e 12 de Fevereiro de 1621. A notícia da eleição de Gregório XV (Alessandro Ludovisi) tinha chegado ao fim da tarde de 11. Entre a multidão que se congregara na Piazza Maggiore estava um fidalgo de Verona, Domenico Brugnoli. Enquanto ele conversava com alguns amigos, um homem de rosto coberto por uma máscara aracou-o, disparando um tiro de pistola. No processo que se seguiu veio a saber-se que a emboscada tinha sido urdida por um nobre bolo-

³² ASM, Archivio Gonzaga, Copialettere, b. 2927, livro 269 (5 e 9 de Janeiro de 1522).

nhês, Giulio Sanuti, que, sabendo do novo papa, decidira aproveitar a ocasião para vingar uma velha ofensa (e por este motivo foi primeiro mandado para o exílio e depois agraciado)³³. Numa outra parre da cidade um ourives entrou em casa de uma rapatiga para a raptar, aproveitando-se do facto de naquelas horas (como depois recordou a vítima) «todas as coisas andarem de pernas para o ar»³⁴. Na manhã seguinte os camponeses que vinham para o mercado eram detidos e roubados; as padarias esvaziadas, entre gracejos e risadas³⁵. O alcaide decidiu restabelecer a ordem e desceu à praça com doze guardas. Um grupo de rapazes começou a atirar pedras e bolas de neve (caía um grande nevão). A multidão tornou-se mais compacta; alguém começou a gritar «morra Sfreghino!» (era o apelido de um guarda particularmente odiado). Um homem renrou arrancar ao alcaide o cordão de ouro que trazia o pescoço. Um dos guardas disparou um tiro de arcabuz, ferindo gravemente um artífice (que morreu algumas horas depois). Neste momento a multidão descontrolou-se. Nos dias seguintes várias pessoas interrogadas pelos juizes do Tribunale del Torrione contraram ter visto o vice-legado aparecer fugazmente a uma varanda e fazer um gesto — que foi interpretado como uma autorização ou um incitamento. As casas do alcaide e dos guardas foram assalradas e postas a saque. Cavalos, jóias, vestidos, quadros, móveis, porras, janelas: tudo foi levado. Nos compartimentos vazios — contou uma testemunha — ficou apenas um cheiro forte de vinho entornado. Ao alcaide e aos guardas não restou mais do que apresentar um minucioso inventário daquilo que tinham perdido³⁶.

Entretanto a multidão furiosa procurava outros alvos. Um assalto ao gueto estava excluído: os judeus tinham sido expulsos de Bolonha em 1593. Umass cinquenta pessoas dirigiram-se para o

³³ ASB, *Tribunale del Torrione*, vol. 5111, cc. 94 r., 103 v., 167 r., 183 v., 252 r., 272 v., 299 r., 348 v.

³⁴ ASB, *Tribunale del Torrione*, vol. 5100, cc. 191 r., 193 v., 374 r., 399 v., 404 r.

³⁵ ASB, *Tribunale del Torrione*, vol. 5120, cc. 85 r., 80 v., 349 r.v.

³⁶ ASB, *Tribunale del Torrione*, vol. 5110, cc. 103 r., 108 v., 113 r., 123 r., 125 r., 130 v., 140 r., 152 v., 172 r., 173 r., 194 r., 197 v., 201 r., 204 r., 223 r.v., 232 r., 235 r., 236 v., 240 v., 243 v., 244 v., 246 r., 253 v., 280 r., 289 r., 297 r., 314 v., 322 v., 325 v., mais quatro papéis soltos e uma folha volante; vol. 5120, cc. 19 r., 27 r., 31 r., 45 v., 38 r.v.

Borgo Santa Caterina, um bairro de má fama onde habitava Vittoria Piccinini, uma cortesã de Modena que era notoriamente a amante do chanceler. Atrás das janelas das casas vizinhas algumas prostitutas assistiram à cena. Assaltantes com o rosto enegrecido de fuligem arrombaram a porta da casa de Vittoria. Guiava-os Giacomo Vaccari, proprietário duma mercearia próxima da praça. Gritava, com a espada desembainhada: «Viva o papa! Mataram sangue nosso! Pilhem todos, pilhem todos!» Durante meses e meses os juizes de Torrione continuaram a seguir o rasto dos vestidos roubados a Vittoria Piccinini³⁷.

7. A sumária exposição destes casos sugere algumas considerações. Que nenhum saque seja igual a outro é coisa natural, tratando-se de eventos por natureza aleatórios: mas as semelhanças que apesar de tudo se entrevêm parecem atribuíveis às circunstâncias específicas em que tais eventos se verificavam. Era sobre as propriedades do novo pontífice ou sobre um grupo que ele ambiguamente protegia (os judeus) que se concentrava a violência dos saqueadores. A sua pretensão declarada de exercer um direito consuetudinário, ao mesmo tempo arreigado e transiório, ligado a uma situação completamente excepcional, inspirava gestos e comportamentos onde se pode ver uma componente ritual.

Termos como «rito» ou «ritual» contam-se entre os mais inflacionados das ciências sociais. Ao lado da acepção literal de «cerimónia de culto» encontramos uma série de usos cada vez mais metafóricos — até chegarmos aos «rituais de namoro» que os etólogos atribuem a determinadas espécies animais³⁸. Uma carga metafórica, embora obviamente mais débil, está também contida na expressão «saques rituais». Naturalmente «rito» não designa aqui uma fórmula preestabelecida, a seguir com exatidão escrupulosa: antes um esquema abstrato, um esboço de enredo como os da *commedia dell'arte*. Poderíamos comparar os saques a um «contrateatro» apresentado sob formas improvisadas no «palco da rua»³⁹. Certamente, estes

³⁷ ASB, *Tribunale del Torrione*, b. 5110, cc. 123 v., 125 r., 163 r.v., 204 v., 221 r., 224 r., 231 v., 232 r., 235 r., 236 r., 240 v., 246 r., 251 r.

³⁸ Cf. «Ritualization of Behaviour in Animals and Man», por J. Huxley, in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 1966, vol. 251, n. 772.

³⁹ Cf. E. P. Thompson, «Folklore, antropologia e storia sociale», in *Società patrizia, cultura plebea*, trad. it., Turim, 1981, p. 318. Observações úteis de

acontecimentos desenrolam-se em formas que deixam transparecer uma componente simbólica, não redutível ao puro e simples desejo de apropriação. Vimos que os padres do Concílio de Constança tinham reconhecido, no doteito reivindicado pelos saqueadores sobre os bens do papa recém-eleito, uma forma de compensação mais ou menos simbólica relativamente a quem havia chegado ao cume do poder.

Num ensaio famoso, E. P. Thompson definiu «economia moral» como o complexo de valores que legitimavam, aos olhos dos seus autores, os tumultos por causa do pão que se verificavam na Inglaterra dos anos 700⁴⁰. Também os fenómenos que estamos considerando parecem inspirar-se em valores análogos. Resta ainda explicar porque se manifestavam eles precisamente naquelas circunstâncias determinadas. Haveria aos olhos dos saqueadores qualquer coisa de comum entre a morte do bispo ou do papa e a eleição deste último?

Elze sublinhou que entre ambos os casos há uma passagem a nova condição, a uma nova identidade — simbolizada até, no caso da eleição papal, com a assunção de um novo nome. No entanto, não interpretou como «ritos de passagem» os saques que muitas vezes acompanhavam estes acontecimentos⁴¹. Outros historiadores, mais propensos ao uso de categorias antropológicas, não hesitariam em enveredar por esse caminho. Ele implica, porém, uma dificuldade que a contraposição um pouco demagógica entre história «tradicional» e «nova» história tende a camuflar. Até que ponto é lícito (ou útil) utilizar, na análise histórica de situações específicas, categorias elaboradas em contextos culturais completamente diferentes? A questão que estamos a discutir lança alguma luz sobre as implicações desta pergunta.

8. A categoria «ritos de passagem» anda geralmente associada ao livro que A. Van Gennep publicou em 1909 com esse título (*Les rites de passage*). O livro era proveniente — declarou o seu autor

carácter geral no vocábulo «Rito», de V. Valeri, in *Enciclopedia Einaudi*, 12, Turim, 1981, pp. 210-243.

⁴⁰ Cf. E. P. Thompson, «L'economia morale delle classi popolari inglesi nel secolo XVIII», in *Società patrizia*, cit., pp. 57-136.

⁴¹ Cf. Elze, *Sic transit*, cit., pp. 28-29.

algum tempo depois — «duma iluminação interior que de repente tinha dissipado a escuridão em que vagueava há dez anos»⁴². Mas a realidade era um pouco diferente. A «iluminação» de Van Gennep não teria sido possível sem a leitura do ensaio de R. Hertz, publicado, em 1907, no *Année Sociologique* com o título «Contribution à l'étude sur la représentation collective de la mort»⁴³. Numa página dos *Rites de passage*, Van Gennep aludiu de forma enigmática a este contributo: aquilo que ele próprio no passado (*Tabou et totémisme à Madagascar*, 1904) tinha considerado como um conjunto de práticas negativas destinadas a circunscrever a impureza dos cadáveres, agora aparecia-lhe como «um estado marginal» através do qual os sobreviventes, e por vezes o próprio morto, são primeiro separados e depois reintegrados, respectivamente, na sociedade dos vivos e no mundo dos mortos. Em nota, Van Gennep remetia para os estudos etnográficos realizados por J. A. Wilken na Indonésia, cujas conclusões tinham sido «generalizadas» por Hertz⁴⁴. O leitor da nota não podia ter uma ideia da amplitude da generalização proposta por Hertz: aos ritos de dupla sepultura ele tinha aproximado os que se ligam à iniciação, ao nascimento, ao matrimónio, acabando por concluir que «a morte, para a consciência social, é apenas uma espécie particular de um fenómeno geral»⁴⁵. Veremos dentro em breve que coisa teria sugerido esta extensão: mas pode-se observar desde já que a análise da passagem por excelência (a morte) tinha levado Hertz a formular claramente, no âmbito do rito, a sequên-

⁴² Cf. N. Belmont, *Arnold van Gennep*, trad. ingl., Chicago, 1979, p. 58 (o texto francês é de 1974).

⁴³ Cf. R. Hertz, *Sulla rappresentazione collettiva della morte*, com intr. de P. Angelini, Roma, 1978 (o volume contém ainda *La preminenza della mano destra*, do mesmo Hertz). Sobre Hertz veja-se ainda o ensaio de R. Needham que precede a colectânea (por ele feita) *Right and Left Essays on Dual Symbolic Classification*, Chicago, 1973.

⁴⁴ Cf. A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1909., pp. 210-211 (= *I riti di passaggio*, trad. it. de F. Remoti, Turim, 1981, pp. 128 e 201, notas 1 e 2).

⁴⁵ Cf. R. Hertz, *Sulla rappresentazione*, cit., p. 89. Esta afirmação assim remanescente contradiz a opinião de N. Belmont, segundo a qual caberia a Van Gennep (e não a Hertz) o mérito de ter deslocado o acento das semelhanças de conteúdo para as semelhanças formais entre os vários ritos (*Arnold van Gennep*, cit., pp. 64-65). Na realidade, Hertz, como se verá a seguir, toma ambas em consideração.

cia separação-marginalidade-agregação, depois retomada e sistematizada por Van Gennep⁴⁶.

Essa sequência teria, segundo Van Gennep, uma validade transcultural, estando ligada a escalões necessários da vida associada (nascimento, puberdade social, matrimónio, etc.): da identidade do fim derivaria a analogia dos meios (rituais) utilizados⁴⁷. Mas trata-se de uma analogia puramente formal ou também de conteúdo? Uma página do ensaio de Hertz sugere mesmo a segunda possibilidade (certamente mais embaraçosa). «A morte de um chefe», sublinha Hertz, «determina no corpo social uma desorientação profunda que, sobretudo quando prolongada, é fértil em consequências. Parece de facto que, em muitos casos, o golpe que atinge o vértice da comunidade na pessoa sagrada do chefe tenha tido como efeito a suspensão temporária das leis morais e políticas e a explosão de paixões normalmente contidas pela ordem social»⁴⁸. Numa longa nota, Hertz remete para testemunhos de missionários ou viajantes referenciados a domínios culturais heterogêneos: as ilhas do Pacífico (Fiji, Sanduíche, Carolinas), o arquipélago das Marianas, a Guiné. A propósito desta última cita um passo de Bosman

⁴⁶ A prioridade de Hertz foi já notada por H. S. Versnel num ensaio muito rico, que será discutido mais amplamente na versão definitiva deste trabalho (um vivo agradecimento a Xavier Arce pela indicação): cf. «Destruction, Devotion and Despair in a Situation of Anomy: the Mourning for Germanicus in Triple Perspective», in *Perennitas. Studi in honore di Angelo Brelich*, por M. Piccaluga, Roma, 1980, pp. 541-618, em particular p. 581, nota 182 (e veja-se ainda a nota 55). E. E. Evans Pritchard, por sua vez, limitava-se a sublinhar a utilidade de um confronto entre os dois estudiosos (cf. a introdução a R. Hertz, *Death and the Right hand*, trad. de R. e C. Needham, Glencoe, III., 1960, pp. 15-16). Segundo M. Gluckman, que considera *Les rites de passage* «bastante enfadonho», Van Gennep partiu das passagens territoriais para construir um modelo válido para todos os ritos de passagem (cf. «Les rites de passage», in *Il rituale nei rapporti sociali*, por M. Gluckman, trad. it., Roma, 1972, pp. 19, 21, 25, 29; e veja-se também F. Remotti, *intr. cit.*, p. XVIII). Mas, como se viu, a exposição da «descoberta» de Van Gennep não coincide, de modo algum, com a sua génese.

⁴⁷ Cf. A. van Gennep, *I riti di passaggio cit.*, p. 5. N. Belmont (*Arnold Van Gennep, cit.*, p. 45) afirma, por seu lado, que para Van Gennep os «ritos de passagem» são um esquema puramente metodológico, que procura pôr em ordem a massa confusa dos factos etnográficos.

⁴⁸ Cf. R. Hertz, *Sulla rappresentazione, cit.*, pp. 58-59.

(1704): «Logo que a morte do rei se torna do domínio público, cada um porfia em roubar o próprio vizinho e arrebara descaradamente tudo o que pode sem que ninguém renha o direito de o punir, como se a justiça tivesse morrido com o rei. Os furtos continuam até que seja eleito um novo soberano...»⁴⁹ É impossível não pensar nos saques que se seguiam à morte dos bispos ou dos papas. Mas remete também para o ensaio do reverendo L. Fison sobre os costumes funerários nas ilhas Fiji (1880), que encerra uma analogia ainda mais surpreendente. «A morte do chefe a gente corre para a cidade, faz chacina de gado, rouba, incendeia as habitações: mas esta usança (difundida também na África Central «e noutros sítios») está a cair em desuso, como mostra o facto de numa localidade o furtos indiscriminados atingirem apenas os bens móveis do morto, e ser numa outra praticado apenas pelos parentes do morto.» Segundo Fison (uma interpretação não recolhida por Hertz), o vazio do poder fazia aflorar uma antiga ideia comunitária («the old communal idea»): numa localidade, Navatu, essa ideia exprimia-se de forma não violenta, através duma troca recíproca de dádivas⁵⁰.

9. Muitos historiadores não tomariam de modo algum em consideração a eventualidade de práticas consuetudinárias documentadas em Roma ou em Bolonha nos séculos X ou XVI poderem ser aclaradas por um confronto com usanças difundidas nas ilhas Fiji. Outros aceitariam uma comparação entre dados tão heterogêneos para fins exclusivamente turísticos — observar de um ângulo insólito uma documentação familiar. Só alguns, provavelmente, se aventurariam a interpretar as eventuais convergências entre as duas séries como um fenómeno unitário, baseado em elementos transculturais⁵¹. Em todo o caso, a comparação com os

⁴⁹ *Ibid.*, p. 106, nota 127. A citação foi verificada e integrada na tradução francesa (*Voyage de Guinée*, Utrecht, 1705), para a qual Hertz remete. Sobre o texto de Bosman (que é utilizado por Bayle), cf. A. M. Iacono, *Teorie del feticismo*, Milão, 1985, pp. 13 ss.

⁵⁰ Cf. Rev. L. Fison, «Notes on Fijian Burial Customs», in *The Journal of the Anthropological Institute*, X, 1880, pp. 137-149, em particular pp. 140-141, que remete também para T. Williams, *Fiji and the Fijians* (esta última citação não foi conferida).

⁵¹ Trata-se de uma das linhas interpretativas (a terceira, psicossociológica e antropológica) seguidas por H. S. Versnel, *Destruction cit.*

dados etnográficos, quer na sua versão mais prudente (que procura simplesmente motivações para novas perguntas), quer na sua versão mais audaz (que não exclui a possibilidade de descobrir novas respostas), impõe uma crítica preliminar dos testemunhos.

Há um dado que salta imediatamente aos olhos: a partir das suas fontes, Hertz, que declaradamente trabalhava sobre elementos de segunda mão, atingiu descrições impregnadas de elementos valorativos — não só factos, portanto, mas interpretações. A observação sobre a «suspensão temporária das leis morais e políticas» na sequência do desaparecimento da pessoa sagrada do chefe retornava, teelaborando-a, a observação de Bosman: «Como se a justiça tivesse morrido com o rei.» A indicação, aparentemente neutra, da existência em certas sociedades de um «período de anarquia» após a morte dos chefes reproduzia literalmente uma frase do reverendo Fison sobre a «anarquia deveras selvagem» («wildest anarchy») que se instaura em tais circunstâncias. Poder-se-ia objectar que «anarquia» é aqui um simples sinónimo (com conotações claramente negativas, pelo menos para o reverendo Fison) de desordem social. Mas a comparação que vem logo a seguir na obra de Hertz — «uma espécie de saturnal» — era mais comprometedora, porque arrastava consigo uma série de referências implícitas a rituais de inversão social, a periódicas transgressões e coisas no género. Acontece que essa mesma comparação foi proposta num livro — *The Legends and Myths of Hawaii* (1888) — que trazia no frontispício os nomes de Sua Majestade Kalakaua, rei das ilhas Havai, e do diplomata estado-unidense R. M. Daggett. Este último (supostamente organizador, mas verdadeiro autor do livro⁵²) afirmava que «à morte do rei, durante o período de luto, que às vezes durava semanas, a população entregava-se a uma desenfreada saturnal de licenciosidade e irreflexão. Violava-se abertamente qualquer lei, cometia-se aberrantemente qualquer crime»⁵³. Noutro passo,

⁵² R. M. Daggett, pitoresca figura de pesquisador de ouro e jornalista, a conselho do seu editor (amigo e ex-colega Samuel Clemens, *alias* Mark Twain), tinha transformado o presumível informador Kalakua em co-autor por motivos publicitários (mas o livro foi um fiasco); cf. F. P. Weisenburger, *Idol of the West. The Fabulous Career of Rollin Mallory Daggett*, Siracusa, 1965, pp. 156 ss.

⁵³ *The Legends and Myths of Hawaii. The Fables and Folklore of a Strange People*, por Sua Majestade Havaiana Kalakua, editado com uma introdução pelo honorável R. M. Daggett..., Nova Iorque, 1888, p. 59.

Daggett aproximava as lendas sobre a criação difundidas nas ilhas Havai das lendas hebraicas (sem excluir uma remota origem comum) e encontrava na mitologia indígena figuras paralelas a Helena, Páris, Agamémnon⁵⁴.

Hertz, que não cita Daggett, pode ter formulado a comparação com as saturnais de maneira independente. Semelhantemente, a alusão ao «Carnaval» e às «Saturnalia» feita por M. Sahlins a propósito de outros ritos praticados nas ilhas Sanduíche não evoca Hertz necessariamente⁵⁵. Mas o exemplo de Daggett sublinha de maneira quase caricatural o evidente paradoxo implícito em qualquer interpretação e até em qualquer descrição: uma realidade desconhecida pode ser abordada apenas através de esquemas (necessariamente aproximativos e potencialmente deformantes) extraídos da realidade conhecida⁵⁶. A projecção dos esquemas culturais familiares ao observador é, numa primeira fase, necessária para organizar os factos se não mesmo para ter a percepção deles. Ao debruçarem-se sobre civilizações de outros continentes, os viajantes e os estudiosos europeus serviram-se muitas vezes, e nem sempre de forma consciente, dos conhecimentos e das categorias provenientes da Antiguidade Grega ou Romana («rito», por exemplo) como de um indispensável meio de orientação⁵⁷: deste modo se lançavam as bases de uma projecção em sentido inverso, ou seja, da observação da Antiguidade Grega ou Romana numa perspectiva antropológica. Até a análise global (e transcultural) dos ritos associados ao nascimento, ao matrimónio e à morte como ritos de purificação tinha sido sugerida a Hertz por uma nota dos *Sibyllinische Blätter*, em que H. Diels, em polémica com Wilamowitz, interpretava elementos da religião grega e romana numa óptica implicitamente antropológica proveniente de Usener, o mestre comum⁵⁸. Recente-

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 33-35, 69 ss., 117 ss.

⁵⁵ Cf. M. Sahlins, *Historical Metaphors and Mythical Realities. Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*, Ann Arbor, 1981, p. 19. Uma aproximação específica com as Saturnalia, in H. S. Versnel, *Destruction*, cit., p. 587 ss. (com outras indicações bibliográficas).

⁵⁶ Cf. as páginas esclarecedoras de E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, trad. it., Turim, 1965, pp. 75-111.

⁵⁷ Cf. Momigliano, «Il posto della storiografia antica nella storiografia moderna», in, *idem*, *Sui fondamenti della storia antica*, Turim, 1984, p. 52.

⁵⁸ Cf. R. Hertz, *Sulla rappresentazione*, cit., p. 124, nota 315, que remete

mente, H. S. Versnel serviu-se também do ensaio de Hertz para interpretar como manifestações de anomia, favorecidas por uma situação de caos, as cenas de desespero transgressivo (lapidação de templos, enjeite de recém-nascidos, etc.) que, segundo Suerónio, se seguiram à morte de Germânico (19 d. C.)⁵⁹.

10. Naturalmente, há uma profunda diferença entre o etnocentrismo grosseiro de Daggert e a cuidadosa projecção, feita por Hertz, de conexões tidas da religião grega ou romana. No segundo caso pode-se falar de verdadeira e adequada comparação: o esquema interpretativo inicial acaba por ser corrigido com a inclusão de elementos novos extraídos da documentação específica. Por exemplo, a associação entre a morte do rei e a morte da justiça, que tinha sido sugerida a Bosman pela observação dos ritos funerários da Guiné, é reformulada por Hertz a propósito das ilhas Sanduíche através da noção de tabu (que Frazer tinha aproximado do termo latino *sacer*, sublinhando a ambivalência de ambos⁶⁰). As transgressões (incluindo os saques) que se seguem à morte do chefe são comparáveis àquelas que se seguem à violação de um tabu: «A morte do chefe constitui um sacrilégio e os seus seguidores devem sofrer as consequências disso.»⁶¹ Mas esta não é uma interpretação dos indígenas, é de Hertz. Uma das suas fontes, o missionário protestante W. Ellis (que nos deixou uma descrição escandalizada e reservada das «enormidades» — automutilações, incêndios, saques,

para H. Diels, *Sybillinische Blätter*, Berlim, 1890, pp. 48-49, nota 2, observando: «Trata-se porém de ver porque é que nestes três momentos da vida é necessária uma purificação.» O passo de Hertz (mas não a sua fonte) é indicado por H. S. Versnel, *Destruction*, cit., p. 581, nota 182. Sobre a difícil relação entre Usener e Wilamowitz, cf. a bela página de A. Momigliano, «New Paths of Classicism in the Nineteenth Century», in *History and Theory*, XXI, 4, 1982, caderno 21, pp. 35-36; na p. 37, Diels é definido «denre os discípulos, talvez o mais querido de Usener».

⁵⁹ Cf. H. S. Versnel, *Destruction*, cit.

⁶⁰ Cf. R. Hertz, *Sulla rappresentazione*, cit., p. 127, nota 106, e o vocábulo «Taboo», in *Encyclopaedia Britannica*, reimpressa in J. G. Frazer, *Garnered Sheaves*, Londres, 1931, p. 92.

⁶¹ A destruição do sistema do *kapu* (tabu) nas ilhas Havai, em 1819, foi provocada pelo prolongamento consciente da transgressão ritual que se seguia à morte do rei: cf. M. Sahlins, *Historical Metaphors*, cit., p. 65 (com mais bibliografia).

por vezes assassínios, «toda a espécie de vícios» — praticadas nas ilhas Sanduíche à morte dos chefes), perguntou aos indígenas, cuja língua tinha aprendido, porque se comporram daquele modo: a dor era tão grande que os levava à loucura — responderam⁶². Trata-se — comenta o antropólogo Davenport — duma racionalização: «É como se a licenciosidade simbolizasse o estado temporário de anarquia e de suspensão do mandato divino de governar.»⁶³

Simbolizasse. Mas para quem? Para os actores do rito ou para os seus observadores, directos ou indirectos? Entre o ponto de vista de uns e o ponto de vista dos outros a coincidência não é inevitável⁶⁴. Através da comparação é possível, em princípio, reconstruir um significado não menos autêntico do que o incorporado na experiência vivida — a qual, por sua vez, não se identifica nem com a experiência consciente nem com a experiência que deixou vestígios documentais. Nos testemunhos etnográficos sobre rituais de transgressão funerária, directos ou reelaborados, a distinção entre estes níveis interpretativos está frequentemente muito longe de ser clara.

11. A mesma dificuldade surge quando interpretamos os «saques rituais» como ritos de passagem. Aos nossos olhos esta categoria é a única que unifica, para lá das analogias morfológicas, a série de fenómenos que temos tomado em consideração. Se e como a série é percebida pelos saqueadores é um problema em aberto. Vale a pena notar, todavia, que o recurso aos ritos de passagem parecia

⁶² Cf. W. Ellis, *Polynesian Researches*, IV, Londres, 1959 (4.ª ed.), p. 175 ss. Veja-se ainda o amplo ensaio introdutório de C. W. Newbury, que antecede a tradução francesa: *A la recherche de la Polynésie d'autrefois*, Paris, 1972, 2 vols.

⁶³ Cf. W. Davenport, «The Hawaiian Cultural Revolution: Some Political and Economic Considerations», in *American Anthropologist*, 71, 1969, p. 10, que, entre as suas fontes, cita também *The Legends and Myths of Hawaii*, de R. M. Daggert.

⁶⁴ Cf. K. L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of Structure of Human Behaviour*, 2.ª ed. revista, Haia-Paris, 1967, p. 37 ss., sobre a distinção entre os pontos de vista «ético» e «émico» (respectivamente externo e interno a um determinado sistema linguístico ou cultural: os dois termos são modelados a partir de «fonético» e «fonémico»). O autor observa (p. 39) que a distinção tinha sido, em certo sentido, antecipada por E. Sapir (a quem o livro é dedicado).

implicar à primeira vista o risco de uma projecção mecânica sobre Roma ou Bolonha dos dados provenientes da Guiné ou das ilhas do Pacífico. Agora acabamos de ver perfilar-se um risco diferente: o de contaminação incontroável, mais do que o de ernocentrismo às avessas. Aqueles dados, com efeito, surgem impregnados de elementos vindos de horizontes culturais muito mais próximos de nós — elementos que inevitavelmente (embora parcialmente) condicionaram a percepção dos observadores directos ou indirectos: a «justiça que morre com o rei», de Bosman, a «velha ideia comunitária», do reverendo Fison, as Saturnais, de Hertz, a «suspensão do mandato divino de governar», de Davenport. Testemunhos como estes, em que a descrição e a interpretação se entrelaçam tão densamente, podem lançar alguma luz sobre os fenómenos de que tínhamos partido?

Talvez muita; mas mais por contraste do que por semelhança. O luto e o desespero que inspiravam as transgressões funerárias das ilhas Sanduíche, ou aquelas — de todo excepcionais — desencadeadas pela morte de Germânico, avulram como completamente estranhas aos saques que se seguiam à morte dos bispos e dos papas. É certo que a «exultação furibunda» manifestada pela multidão de Roma à morte de Paulo IV tinha motivos contingentes. Mas com este mesmo termo «exultações» eram comumente designadas as festas, muitas vezes acompanhadas de saques, com que se celebrava a entronização do novo pontífice ou a dos príncipes laicos. Manifestações de violência e manifestações de alegria andam, na Itália da Idade Média ou do início da Idade Moderna, estreitamente associadas.

A simetria entre os dois tipos de saques (os saques pela morte do papa e os saques pela sua eleição) constituem indubitavelmente um traço distintivo dos fenómenos que estamos discutindo. «Morto um papa, faz-se dele um outro»: a banal sabedoria deste provérbio alude a um fenómeno que está longe de ser banal — a perpetuação da instituição onde a continuidade biológica era por natureza recusada. Em Roma, o vazio de poder criado pela situação de sede vacante oferecia a possibilidade de dois saques consecutivos, um encostado ao outro. Fora de Roma as ocasiões eram mais raras: mas quando se apresentavam eram desfrutadas conscienciosamente — tanto em Bolonha como nas pequenas localidades da província mantuana.

12. Violências contra alvos definidos, em grande parte toleradas pelas autoridades, às vezes — como em Felónica — praticadas pela comunidade inteira, configuravam situações obviamente não identificáveis com o caos ou com a anomia. Na afirmação violenta do direito de saque, ao mesmo tempo consuetudinário e transirório, afloravam de repente valores e tensões latentes nos períodos de normalidade, e por isso geralmente ausentes da documentação. Daí o valor sintomático dum fenómeno marginal como os saques que definimos rituais. A investigação de que apresentamos os primeiros resultados pode ser comparada a uma expediência que explore as reacções dum organismo numa situação excepcional⁶⁵.

⁶⁵ Cf. E. Grendi, «Microanalisi e storia sociale», in *Quaderni storici*, n.º 35, 1977, p. 512; C. Ginzburg-C. Pontì, *Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico*, *ibid.*, n.º 40, 1979, pp. 187-188.

CAPÍTULO V

O nome e o como

*Troca desigual e mercado historiográfico**

1. Começemos por uma constatação banal. No decurso deste meio século as trocas historiográficas entre a Itália e a França foram fortemente desequilibradas. A Itália recebeu muito mais do que deu. Sobre os motivos disto não vamos deter-nos: outros já o fizeram no decurso deste congresso. Limitar-nos-emos a recordar que, mesmo num caso como este, a história da historiografia, no sentido tradicional do termo, mostra os seus limites. Só uma análise fundada no «uso social da historiografia» (como há alguns anos notava, de um ponto de vista geral, K. Pomian)¹ pode reconstituir os termos de uma relação que implica, para além de investigações particulares e de organizações de investigação e de ensino, opções políticas de fundo e, em suma, sociedades diferentes entre si.

2. A persistência deste desequilíbrio de fundo não significa naturalmente que a relação entre historiadores italianos e historiadores franceses (mais precisamente, historiadores franceses ligados ao grupo dos *Annales*) tenha permanecido, no decurso de cinquenta anos, imutável. Quem nos precedeu mostrou que formas esta relação tem vindo a assumir. É convicção nossa que se está hoje a entrar numa fase nova, ligada ao aparecimento — em patte ainda embrionário — de novas tendências na investigação. É delas que queremos ocupar-nos aqui. O nosso discurso será assim mais de tipo diagnóstico que de ripo prognóstico.

* Reproduz-se aqui, com algumas variantes, uma comunicação lida no congresso «Le *Annales* e la storiografia italiana», realizado, em Roma, em Janeiro de 1979.

¹ K. Pomian, «L'histoire de la science et l'histoire de l'histoire», in *Annales ESC*, 30, 1975, p. 952.

3. Falámos de troca desigual e mercado histotigráfico, mas país dependente não quer dizer necessariamente país pobre. A situação de dependência historiográfica da Itália é notoriamente acompanhada de uma extraordinária riqueza daquele material de documentação sem o qual o historiador não pode trabalhar. (Estamos a referir-nos não só aos documentos conservados nos arquivos e nas bibliotecas, mas à paisagem, à forma das cidades, à expressão gestual das pessoas: a Itália inteira pode ser considerada — e tem-no sido — um imenso arquivo.) Há anos Franco Venturi falou com amarga ironia das bibliotecas e dos arquivos italianos como de terrenos submetidos a cultura extensiva em vez de intensiva². Variando um pouco a metáfora, poderemos definir os arquivos italianos como jazidas preciosas de matérias-primas não exploradas.

A distância entre matérias-primas (fontes de arquivo, etc.) e possibilidades de exploração foi particularmente acentuada no período em que um pouco por toda a parte triunfou a história quantitativa. As resistências subjectivas, associadas a uma tradição cultural impregnada (ainda hoje) de idealismo, não deverão ser descuradas. Mas limitar-se a elas, como frequentemente se faz, seria unilateral — e, precisamente, idealista. Investigações quantitativas em grande escala pressupõem investimentos financeiros consideráveis, equipas de investigadores — numa palavra, uma avançada estrutura de investigação. Um estudo como aquele que foi corajosamente iniciado (e até hoje não terminado ainda) por Elio Conti pode ser considerado emblemático — principalmente se confrontado com aquele que há poucos meses foi concluído e publicado por Christiane Klapisch e David Herlihy sobre o registo cadastral de Florença em 1427³. O capital franco-americano e o computador — se acertadamente utilizados — permitem empreendimentos inacessíveis a um indivíduo isolado. (É a diferente escala dos dois trabalhos que nos interessa aqui e não um confronto analítico dos resultados obtidos.)

As investigações sobre a história da propriedade e da população mostram que a história quantitativa está bem viva. E viva está também a história serial, a investigação quantitativa de longo período que, partindo dos preços (antigo ponto de partida), se deslocou

² F. Venturi, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Turim, 1969, pp. XVII-XVIII.

³ D. Herlihy e Klapisch-Zuber, *Les toscans et leurs familles*, Paris, 1978.

agora para o movimento da produção analisado através dos impostos e da contabilidade empresarial. A este poderoso instrumento de pesquisa que é a história serial devemos, sem dúvida, apreciáveis conhecimentos. Por exemplo, a descoberta da mutação estrutural das crises demográficas: das crises catastróficas de mortalidade do cruel século XVII às crises de «morbilidade» — menos pesadamente maltusianas — do século XVIII.

Mas não parece arriscado afirmar que a investigação quantitativa de longo período pode também obscurecer e distorcer os factos. Preços, meios de subsistência e mortalidade são questões que têm significado no curto prazo. Principalmente se quisermos analisar o modo como o poder político reage às flutuações económicas e às crises de subsistência. Pensamos no controlo dos preços, na formação de reservas, nas requisições, na aquisição de cereais nos mercados externos, etc. Na perspectiva do longo período — isto mesmo notava recentemente Steven Kaplan — é difícil compreender os problemas quotidianos da sobrevivência. Raciocina-se por médias decenais, médias móveis, extraídas de folhas quase logarítmicas. A vida real (expressão que encerra, sem dúvida, elementos de ambiguidade) é largamente posta à margem. E a visão de longo período pode «gerar uma abstracta, homogeneizada história social, desprovida de carne e de sangue, e não convincente apesar do seu estatuto científico»⁴.

Cremos todavia que a história quantitativa serial faz já parte da «ciência normal», dando à expressão o sentido de Kuhn⁵, e que o imenso material conservado nos arquivos italianos deve em todo o caso ser averiguado para verificar os paradigmas e as regras da análise serial, para os articular, os demonstrar, os delimitar, os manipular. (Precisemos que o termo «paradigma» tem, neste contexto, um valor mais fraco e metafórico do que aquele que lhe é dado por Kuhn; a historiografia continua a ser, apesar de tudo, uma disciplina pré-paradigmática). Uma parte da comunidade científica deverá dedicar-se totalmente e/ou parcialmente a este tipo de investigação.

⁴ S. E. Kaplan, *Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV*, Haia, 1976, pp. XX-XXI.

⁵ T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Turim, 1978 (edição original).

4. Mas outros temas e outros tipos de investigação estão já a vir ao primeiro plano. Em particular, nora-se o aparecimento de maior número de investigações históricas caracterizadas pela análise extremamente próxima de fenómenos circunscritos (uma comunidade aldeã, um grupo de famílias, mesmo um indivíduo), o que se explica quer por motivos inerentes à disciplina quer por motivos exteriores a ela. Começemos pelos segundos, os motivos extra-histotográficos.

Nestes últimos anos, fenómenos muito diversos entre si, como as recentes guerras do Sudeste asiático, ou mesmo os desastres ecológicos tipo Seveso, Amoco-Cádiz, etc., levaram a repor em discussão objectivos estratégicos há muito tempo considerados atingidos — e enquanto tais não sujeitos a análise — quer se tratasse do socialismo ou do desenvolvimento tecnológico ilimitado. Não é arriscado supor que a voga crescente das reconstituições micro-históricas esteja ligada às dúvidas crescentes sobre determinados processos macro-históricos. Ptecisamente porque não se está muito seguro de que o jogo compensa é-se levado a reanalisar as regras do jogo. Surge a tentação de contrapor aos optimismos (reformistas ou revolucionários) dos anos 50 e 60 as dúvidas de índole radical dos últimos anos 70, provavelmente destinadas a acentuar-se no decénio que se aproxima. Que os inquéritos micro-históricos tenham, em muitos casos, como objecto de análise os temas do privado, do pessoal e do vivido, propostos com tanta veemência pelo movimento feminista, isso *não* é uma coincidência — visto que as mulheres foram indubitavelmente o grupo que tem pago os custos mais elevados pelo desenvolvimento da história humana.

Sintoma e ao mesmo tempo instrumento desta consciência é a relação cada vez mais estreita entre história e antropologia. (Também neste caso se trata de uma relação desequilibrada, não obstante o crescente interesse pela história manifestado por antropólogos como J. Goody⁶. Aos historiadores ofereceu a antropologia não só uma série de temas largamente descurados no passado — desde as relações de parentesco até à cultura material, desde os rituais simbólicos até à magia — mas qualquer coisa de muito mais importante: um quadro conceptual de referência, do qual se come-

⁶ J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, 1971.

çam a entrever os contornos. O fim da ilusão etnocêntrica (que paradoxalmente coincidiu com a unificação do mercado mundial) tornou insustentável a ideia de uma história universal. Só uma antropologia impregnada de história ou, o que é o mesmo, uma história impregnada de antropologia poderá repensar a aventura plurimilenária da espécie *homo sapiens*.

Há trinta anos escrevia Lévi-Strauss, num artigo depois reimpresso como introdução à colectânea *Anthropologie structurale*: «(...) a célebre fórmula de Marx “os homens fazem a sua história, mas não sabem que a fazem”, justifica no seu primeiro membro a história e no segundo a etnologia. Ao mesmo tempo mostra que os dois processos são indissociáveis.»⁷ Mas a desejada convergência entre história e antropologia deve superar muitos obstáculos: primeiro entre todos, a diversidade da documentação utilizada pelas duas disciplinas. A complexidade das relações sociais reconstituíveis pelo antropólogo através do trabalho no terreno contrasta efectivamente com a unilateralidade dos depósitos de arquivo com que trabalha o historiador. Cada um destes depósitos, proveniente de uma relação social específica sancionada a maior parte das vezes por uma instituição, pode fornecer uma legitimação ao especialismo do investigador, seja ele historiador da Igreja ou da técnica, do comércio ou da indústria, da população ou da propriedade, da classe operária ou do PCI. Esta historiografia poderia ter como divisa: «Não saiba a tua esquerda aquilo que faz a tua direita.» Esta fragmentação reproduz a fragmentação das fontes. Os registos civis apresentam-nos os indivíduos enquanto nascidos e mortos, pais e filhos; os registos cadastrais, enquanto proprietários ou usufrutuários; os autos, enquanto criminosos, enquanto autores ou testemunhas de um processo. Mas assim corre-se o risco de perder a complexidade das relações que ligam um indivíduo a uma sociedade determinada. Isto também é válido para fontes mais ricas, de dados às vezes imprevisíveis, como os processos criminais ou inquisitoriais — sobretudo os segundos — que são o que remos de mais aproximado aos inquéritos *in loco* de um antropólogo moderno. Mas se o âmbito da investigação for suficientemente circunscrito, as séries documentais podem sobrepor-se no tempo e no espaço de modo a

⁷ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Milão, 1971, p. 36 (edição original).

permitir-nos encontrar o mesmo indivíduo ou grupos de indivíduos em contextos sociais diversos. O fio de Ariana que guia o investigador no labirinto documental é aquilo que distingue um indivíduo de um outro em todas as sociedades conhecidas: o nome.

5. A utilização do nome para abrir novos campos à investigação histórica não é nova. É conhecida a mudança de perspectiva que a demografia nominal (a pesquisa de Henry sobre Crulai⁹) produziu no âmbito da demografia histórica, apontando um novo objecto de pesquisa: a reconstituição das famílias. Mas o método onomástico pode ser alargado muito para lá das fontes estritamente demográficas. Nos registos das paróquias rurais em zona de arrendamento a meias — referência directa aos campos de Bolonha — ao lado do nome e apelido do «gerente» e dos membros da sua família está também o nome da casa agrícola e da propriedade cultivada (Casa Vermelha, Casa Branca, Palácio, etc.). Tomando este último nome como guia não é difícil encontrar nos registos cadastrais (portanto, num outro arquivo) um dado importante, que é o da área da propriedade. Mas ao lado do nome e da área da propriedade encontra-se no cadastro o nome do proprietário. A partir deste nome, é fácil recorrer ao arquivo privado da propriedade, onde, com um pouco de sorte, poderemos encontrar nos registos de administração as contas agrícolas anuais e portanto, juntamente com o nome do rendeiro e da propriedade que cultivava, também o andamento da produção agrícola (anual), com a discriminação do tipo de planta cultivada (trigo, cânhamo, milho, videira, floresta, etc.), a divisão por dois do produto líquido e o movimento do débito agrícola por cada propriedade e cada família arrendatária. Por outras palavras, encontramos dados seriais (em geral de período curto, mas nem sempre) com os quais é possível reconstruir o entrelaçado de diversas conjunturas.

É óbvio que o trajecto pode começar em qualquer ponto da cadeia. O melhor ponto de partida não é, provavelmente, o arquivo paroquial, mas o arquivo da grande propriedade. Isso permite seleccionar nomes de camponeses e nomes de lugares que podemos procurar com maior esperança de sucesso nos outros arquivos (te-

⁹ L. Henry, «La population de Crulai, paroisse normande», in *Travaux et documents de l'INED*, Paris, 1958.

gistos paroquiais e cadastros) onde deveriam estar contidos, em princípio, os nomes de todas as famílias e de todas as propriedades. Por um processo análogo é possível reconstituir, com base em autos notariais, as estratégias matrimoniais de famílias aliadas e afins. O percurso da investigação pode ulteriormente alongar-se procurando nos arquivos eclesiásticos (episcopais) as autorizações de casamento entre consanguíneos. O fio condutor é, mais uma vez, o nome.

Como já foi indicado, este jogo de vaivém não fecha necessariamente a porta à indagação serial. Serve-se dela. Uma série, sobretudo se não manipulada, é sempre um bem utilizável. Mas o centro de gravidade do tipo de investigação micronominal que aqui propomos encontra-se noutra parte. As linhas que convergem para o nome e que dele partem, compoem uma espécie de teia de malha fina, dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido.

Uma investigação do mesmo género é possível mesmo no caso de indivíduos que pertençam a estratos sociais de elevada mobilidade geográfica. Aqui, naturalmente, é necessário proceder um pouco mais às apalpadelas, confiando na sorte; mas o nome revela-se, mais uma vez, uma bússola preciosa. Tomemos um fabricante de licores e bufão profissional, Constantino Saccardino, processado como herético pelo Santo Ofício de Bolonha, e condenado à morte, juntamente com três sequazes, em 1622⁹. O processo (infelizmente impossível de encontrar) teve um eco notável: crónicas citadinas manuscritas e narrativas impressas fornecem particularidades ulteriores sobre o caso e sobre o seu protagonista. Deduz-se que Saccardino tinha habitado em Veneza: uma sondagem no arquivo do Santo Ofício veneziano traz à luz um grupo de denúncias contra ele. Um sinal fugidio apresenta Saccardino em Florença, ao serviço dos Medici na qualidade de bufão: e o seu nome é realmente encontrado entre os destinatários dos pagamentos da corte no primeiro decénio de Seiscentos. Um controlo bibliográfico faz aparecer um pequeno tratado da arte médica publicado por ele, que termina com uma lista de clientes tratados e curados, como consta de outros tantos autos lavrados por notários bolonheses, indicados pelo

⁹ Para uma sumária antecipação da pesquisa aqui mencionada, cf. C. Ginzburg-M. Ferrari, «La colomba ha aperto gli occhi», in *Quaderni storici*, n.º 38, Agosto de 1978, pp. 631-639.

nome. Isro é confirmado por uma investigação no depósito notarial conservado no Arquivo de Estado de Bolonha. Mas um documento remete para um auto análogo lavrado alguns anos antes por um notário de Ferrara. Pouco a pouco emerge uma biografia, seja embora inevitavelmente fragmentária, e a rede das relações que a circunscrevem.

6. As duas investigações que delineámos têm, na sua disseminação, dois elementos comuns: serem referidas a estratos subalternos da sociedade e terem o nome como fio condutor. Há alguns anos, traçando um balanço das investigações prosopográficas, Lawrence Stone distinguiu duas correntes: uma, qualitativa, centrada sobre o estudo das *élites* (políticas, culturais, etc.); a outra, quantitativa, virada para a inquirição de agregados sociais mais amplos¹⁰. A nossa proposta pretende combinar a óptica não elitista da segunda corrente com a análise particularizada da primeira — uma prosopografia a partir de baixo (análoga à proposta por E. P. Thompson), que deveria portanto desembocar numa série de *case studies*, embora sem excluir, como já se disse, investigações de tipo serial.

Que uma prosopografia a partir de baixo se atribua como objectivo uma série de *case studies* é coisa óbvia: uma investigação que seja ao mesmo tempo qualitativa e exaustiva apenas poderá tomar para exame entidades numericamente circunscritas — *élites*, precisamente. O problema será então o de seleccionar, na massa dos dados disponíveis, casos relevantes e significativos.

Significativos no sentido de estatisticamente frequentes? Nem sempre. Existe também aquilo a que Edoardo Grendi chamou, sugestivamente, o «excepcional normal»¹¹. A esta expressão podemos atribuir pelo menos dois significados. Antes de mais nada, ela designa a documentação que só aparentemente é excepcional. Stone dava relevo ao facto singular de os únicos grupos subalternos em que é possível recolher, em certos casos, um bom número de informações serem «grupos minoritários, por definição excepcionais, dado que se trata de indivíduos que se revoltam contra os comporta-

mentos e as crenças da maioria»¹². Mas um exame dos processos criminais anteriores ao século XIX (ou seja, antes de se afirmar a figura do criminoso profissional na acepção moderna do termo) leva o investigador a conclusões menos pessimistas. A esmagadora maioria desses processos diz respeito a delitos vulgaríssimos, às vezes de pouca monta, tais como rixas, pequenos furtos e coisas no género, cometidos por indivíduos absolutamente não excepcionais. Não é paradoxal afirmar que um certo tipo de transgressões constituiria, nas sociedades pré-industriais, a norma (de facto, embora não de direito).

Mas o «excepcional normal» pode ter ainda um outro significado. Se as fontes silenciam e/ou distorcem sistematicamente a realidade social das classes subalternas, um documento que seja realmente excepcional (e, portanto, estatisticamente não frequente) pode ser muito mais revelador do que mil documentos estereotipados. Os casos marginais, como notou Kuhn, põem em causa o velho paradigma, e por isso mesmo ajudam a fundar um novo, mais articulado e mais rico. Quer dizer, funcionam como espias ou indícios de uma realidade oculta que a documentação, de um modo geral, não deixa transparecer.

Parrindo de experiências diversificadas e trabalhando em temas diversificados, os dois autores deste escrito são unânimes em reconhecer a importância decisiva daqueles traços, aquelas espias, aqueles erros que perturbam, desordenando-a, a superfície da documentação¹³. Para além dela é possível atingir aquele nível mais profundo, invisível, que é constituído pelas regras do jogo, «a história que os homens não sabem que fazem». Reconhecer-se-á neste ponto o eco da lição, diferente e conjugada, de Marx e de Freud.

7. A análise micro-histórica é, portanto, bifronte. Por um lado, movendo-se numa escala reduzida, permite em muitos casos uma

¹² L. Stone, «Prosopography», cit., p. 59.

¹³ Cf. C. Ginzburg, «Spie. Radici di un paradigma scientifico», in *Rivista di storia contemporanea*, 1978, pp. 1-14 (recolhido em *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turim, Einaudi, 1986, pp. 3-28); C. Poni, «Innovazione contadina e controllo padronale» (título provisório), apresentado no colóquio «Arbeitsprozesse», em Göttingen (22-28 de Junho de 1978), e a publicar proximoamente in *Past and Present*.

¹⁰ L. Stone, «Prosopography», in *Daedalus*, n.º 100, 1971, pp. 46-79 (F. Gilbert).

¹¹ E. Grendi, «Microanalisi e storia sociale», in *Quaderni storici*, n.º 33, Maio-Agosto de 1977, p. 312.

reconstituição do vivido impensável noutros tipos de historiografia. Por outro lado, propõe-se indagar as estruturas invisíveis dentro das quais aquele vivido se articula. O modelo implícito é o da relação entre *langue* e *parole* formulado por Saussure. As estruturas que regulam as relações sociais são, como as da *langue*, inconscientes. Entre a forma e a substância há um hiato, que compete à ciência preencher. (Se a realidade fosse transparente, e portanto imediatamente cognoscível, dizia Marx, a análise crítica seria supérflua.) Por isto propomos definir a micro-história, e a história em geral, *ciência do vivido*: uma definição que procura compreender as razões tanto dos adeptos como dos adversários da integração da história nas ciências sociais — e assim irá desagradar a ambos.

O termo «estrutura» é todavia ambíguo. Os historiadores têm-no identificado predominantemente com a «longa duração». Talvez tenha chegado o momento de, na noção de estrutura, acentuar antes a característica de sistema, que engloba, como mostrou Jakobson, tanto a sincronia como a diacronia.

8. Em nenhum caso a micro-história poderá limitar-se a verificar, na escala que lhe é própria, regras macro-históricas (ou macro-antropológicas) elaboradas noutro campo. Uma das primeiras experiências do estudioso de micro-história diz realmente respeito à escassa e por vezes nula relevância das mutações de ritmo (a começar pelas cronológicas) elaboradas em escala macro-histórica. Daí a importância decisiva que assume a comparação. A propósito pode-se notar que a história comparada, impopular na Itália pelos motivos que se conhecem, está na própria França, apesar de tudo, no início.

A história da Itália é uma história policêntrica, e são disso testemunho, entre outros, as séries documentárias conservadas nos arquivos da península. Pensamos que as pesquisas micro-históricas constituem, hoje, a via mais adequada para desfrutar esta extraordinária acumulação de matéria-prima. Mais adequada e mais acessível também a métodos artesanais de exploração.

Neste sentido talvez seja lícito prever, nos próximos anos, uma troca entre historiografia italiana e historiografia francesa menos desigual do que no passado, de modo a poder consolidar-se ulteriormente a cooperação.

CAPÍTULO VI

Provas e possibilidades à margem de «Il ritorno de Martin Guerre», de Natalie Zemon Davis

1. Extraordinária, quase prodigiosa, foi aos olhos dos contemporâneos a aventura de que nos fala Natalie Zemon Davis. O primeiro a apresentá-la sob esta luz foi já aquele que a investigou e narrou, o juiz Jean de Coras. Montaigne evocou-o rapidamente no seu ensaio *Des boyteux*: «Il me souvient...qu'il me sembla avoir rendu l'imposure de celui qu'il jugea coupable si merveilleuse et excédant de si loing nostre connoissance, et la sienne qui estoit juge, que je trouvay beaucoup de hardiesse en l'arrest qui l'avoit condamné à estre pendu.»¹ É um juízo terminante, que antecede as páginas famosas sobre as «sorcieres de mon voisinage», acusadas de crimes que Montaigne considera ainda mais inverosímeis e não provados. A temeridade dos juizes que as condenam à morte é implicitamente equiparada à de Coras: «Après tout, c'est mettre ses conjectures à bien haut pris que d'en faire cuire un homme tout vif.»² Sobriedade, sentido dos limites: os temas mais caros a Montaigne constituem o fio condutor do ensaio. Eles tinham-lhe inspirado, pouco antes da imprevista alusão a Coras, belíssimas palavras: «On me fait hayr les choses vray-semblables quand on me les plante pour infallibles. J'ayme ces mots, qui amollissent et mo-

¹ M. de Montaigne, *Essais*, por A. Thibaudet, Paris, 1950, III, 11, p. 1156 («Recordo-me de que me pareceu que ele tocou a impostura daquele que julgou culpado tão prodigiosa e ultrapassando a tal ponto os nossos conhecimentos, e mesmo os dele, que era juiz, que achei demasiado severa a sentença que o condenou a ser enforcado»).

² Montaigne, *Essais*, cit., p. 1159 («No fundo é atribuir um elevado valor às suas conjecturas isto de queimar vivo um homem por causa delas»). Sobre esta frase debruça-se L. Sciascia, *La sentenza memorabile*, Palermo, 1982, p. 11 — o último, na ordem do tempo, das narrações ou comentários sobre o caso de Martin Guerre.

derent la temerité de nos propositions: a l'avanture, aucunement, quelque, on dict, Je pense, et semblables.»³

Com uma sensação de mal-estar que teria recebido a aprovação de Montaigne, Natalie Zemon Davis declara que sentiu, no filme sobre o caso de Mattin Guette em que tinha colaborado, a falta de «todos aqueles *talvez* e aqueles *pode ser* a que recorre o historiador quando a documentação é insuficiente ou ambígua». Compreendíamos mal esta declaração se víssemos nela apenas o resultado de uma prudência adquirida com o trabalho em arquivos e bibliotecas. Pelo contrário — diz Natalie Davis — foi precisamente no decurso do trabalho do filme, ao ver «na fase de montagem Roger Planchon a experimentar variadas entoações para o papel do juiz (Coras), que me pareceu ter à minha disposição um verdadeiro e apropriado laboratório historiográfico, um laboratório em que a experimentação não produzia provas irrefutáveis, mas sim possibilidades históricas» (p. X).

A expressão «laboratório historiográfico» é naturalmente metafórica. Se um laboratório é um lugar onde se realizam experiências científicas, o historiador é, por definição, um investigador a quem as experiências, no sentido rigoroso do termo, estão vedadas. Reproduzir uma revolução, um arroteamento ou um movimento religioso é impossível, não só na prática mas em princípio, para uma disciplina que estuda fenómenos temporalmente irreversíveis «enquanto tais»⁴. Esta característica não é apenas própria da historiografia — basta pensar na astrofísica ou na paleontologia. E a impossibilidade de recorrer a experimentações no sentido próprio não impediu nenhuma destas disciplinas de elaborar critérios de cientificidade *sui generis*⁵ fundados, para a consciência comum, sobre a noção de prova.

O facto de esta noção ter sido elaborada inicialmente no cam-

³ Montaigne, *Essais*, cit., p. 1155 («Tornam-se-me odiosas as coisas verosímeis quando elas me são apresentadas como infalíveis. Gosto das palavras que adoçam e moderam a temeridade das nossas afirmações: «talvez», «de certo modo», «algum», «diz-se», «eu penso» e outras semelhantes.

⁴ Mas vejam-se as observações de M. Bloch, discutidas por quem escreve estas linhas, no prefácio a *I re taumaturghi*, Turim, 1973.

⁵ Cf. de quem escreve, «Spie, Radici di um paradigma indiziario», in *Crisi della ragione*, por A. Gargani, Turim, 1979, p. 83.

po jurídico foi ignorado pelos historiadores contemporâneos. Até há pouco tempo a polémica contra a *histoire événementielle* em nome da reconstituição de fenómenos mais amplos — economias, sociedades, culturas — tinha cavado um fosso aparentemente intransponível entre indagação historiográfica e indagação judiciária. Esta última era até apontada como modelo deletério dos requisitos moralizantes pronunciados pela velha historiografia política. Mas, nos últimos anos, a redescoberta do evento como terreno privilegiado para a análise de entrecos de tendências históricas profundas (mesmo a batalha campal, como a de Bouvines estudada por Duby⁶) veio a repor implicitamente em causa certezas que pareciam definitivas. Além disso, e mais especificamente, a tentativa — atestada também por este livro de Natalie Davis — de captar o concreto dos processos sociais através da reconstituição de vidas de homens e mulheres de condição não privilegiada voltou a estabelecer de facto a contiguidade, que em parte existe, entre a óptica do historiador e a óptica do juiz, ainda que não seja senão porque a fonte mais rica para pesquisas desse género é constituída pelo registo de actas provenientes de tribunais leigos ou eclesiásticos. Nestas situações o historiador tem a impressão de efectuar uma indagação por interposta pessoa — a do inquiridor ou a do juiz. As actas processuais, acessíveis directamente ou (como no caso de N. Davis) indirectamente, podem ser comparadas à documentação de primeira mão recolhida por um antropólogo no seu trabalho de campo e deixada como herança aos historiadores futuros. Trata-se de uma documentação preciosa, embora inevitavelmente insuficiente: uma infinidade de questões que o historiador se põe — e que poria, se pudesse recorrer à máquina do tempo, aos acusados e às testemunhas — não as formularam os inquiridores do passado nem podiam fazê-lo. Não se trata apenas de distância cultural, mas de diferença de objectivos. A embaraçosa contiguidade profissional entre historiadores ou antropólogos hodiernos, e juizes e inquiridores do passado a certa altura cede o passo a uma divergência nos métodos e nos objectivos. Isto não impede que entre os dois pontos de vista haja uma parcial sobreposição, que nos é clamorosamente recordada no momento em que historiadores e juizes se encontram a trabalhar fisicamente em contacto, na mesma sociedade e em torno

⁶ Cf. Duby, *La domenica di Bouvines*, Turim, 1977.

dos mesmos fenómenos⁷. Um problema clássico, que podia parecer definitivamente ultrapassado — o da relação entre investigação histórica e investigação judiciária — revela implicações teóricas e políticas inesperadas.

As actas do processo instaurado em Toulouse contra Arnaud du Tilh, bígamo embusreiro, foram lamentavelmente perdidas. N. Davis teve de contentar-se com reelaborações literárias, como o *Arrest memorable*, do juiz Jean de Coras, e a *Admiranda historia*, de Le Sueur. Na sua obscurada leitura destes testemunhos nota-se o pesar (que o leitor plenamente partilha) pela fonte judiciária perdida. Dificilmente podemos imaginar que mina de dados involuntários (isto é, não procurados pelos juizes) aquele processo não teria oferecido a uma estudiosa como N. Davis. Mas ela pôs-se também uma série de questões para as quais, quatro séculos antes, tinham procurado resposta Jean de Coras e os seus colegas do Parlement de Toulouse. Como teria feito Arnaud du Tilh para representar tão bem o papel de Marrin Guerre, o verdadeiro marido? Teria havido um acordo prévio entre os dois? E até que ponto a mulher, Bertrande, teria sido cúmplice do impostor? É evidente que, se se tivesse limitado a tudo isto, N. Davis não teria saído da anedota. Mas é significativo que à continuidade das perguntas corresponda a continuidade das respostas. A reconstituição dos factos efectuada pelos juizes quinhentistas é substancialmente aceite por N. Davis, com uma excepção relevante. O Parlement de Toulouse considerou Bertrande inocente e legítimo o filho nascido da segunda união, visto que concebido na convicção de que Arnaud fosse o verdadeiro marido (ponto juridicamente delicadíssimo, no qual Coras se deteve com duros argumentos numa página do *Arrest memorable*). Segundo N. Davis, porém, Bertrande percebeu imediatamente ou quase imediatamente que o pretenso Marrin Guerre era na realidade um estranho e não o seu marido: se o aceitou como tal, fê-lo portanto de livre vontade e não como inconsciente vítima de um engano.

Trata-se de uma conclusão conjectural (os pensamentos e os

⁷ Considerações muito sugestivas encontram-se no artigo de L. Ferrajoli sobre o chamado «caso 7 de Abril» («Il manifesto», 23 e 24 de Fevereiro de 1983; veja-se em particular a primeira parte). Mas a questão da «historiografia judiciária» que nele se menciona irá ser aprofundada.

sentimentos de Bertrande são infelizmente inacessíveis), mas, para nós, duma evidência quase óbvia. Aqueles historiadores — lembra polemicamente N. Davis — que tendem a ver nos camponeses (e com maioria de razão nas camponesas) desse período seres quase privados de liberdade de escolha poderão objectar neste ponto que se trata de um caso excepcional, e portanto pouco representativo — jogando com a ambiguidade entre representatividade estatística (verdadeira ou presumível) e representatividade histórica. Na realidade, o argumento muda de sentido: é precisamente o carácter excepcional do caso Martin Guerre que lança alguma luz sobre uma normalidade documentalmenre imprecisa. Inversamente, situações análogas contribuem para de algum modo preencher as lacunas do acontecimento que N. Davis se propôs reconstituir: «Quando não encontrava o homem ou a mulher que estava a procurar, voltava-me na medida do possível para outras fontes do mesmo tempo e lugar para descobrir o mundo que eles devem ter conhecido e as reacções que podem ter tido. Se aquilo que apresento é em parte invenção minha, está no entanto solidamente ancorado às vozes do passado» (pp. 6-7).

O termo «invenção» (*invention*) é deliberadamente provocatório — mas, vendo bem, desorienta. A investigação (e a narração) de N. Davis não se baseia na contraposição entre «verdadeiro» e «inventado», mas na integração, sempre assinalada pontualmente, de «realidades» e «possibilidades». Daí vem, no seu livro, a proliferação de expressões como «talvez», «tiveram de», «pode-se presumir», «cettamente» (que em linguagem historiográfica costumam significar «muito provavelmente») e assim por diante. Nesre ponto a divergência entre a óptica do juiz e a do historiador torna-se clara. Para o primeiro, a margem de incerteza tem um significado puramente negativo, e pode conduzir a um *non liquet* — em termos modernos, a uma absolvição por falta de provas. Para o segundo, isso obriga a um aprofundamento da investigação, ligando o caso específico ao contexto, entendido aqui como campo de possibilidades historicamente determinadas. A biografia das personagens de N. Davis torna-se de vez em quando a biografia de outros «homens e mulheres do mesmo tempo e lugar», reconstituída com sagacidade e paciência, recorrendo a fontes notariais, judiciárias, literárias. «Verdadeiro» e «verosímil», «provas» e «possibilidades» entrelaçam-se, continuando embora rigorosamente distintas.

Temos falado, a propósito do livro de N. Davis, de «narração». A tese segundo a qual todos os livros de história — incluindo os que se baseiam em estatísticas, gráficos, correspondência — têm uma componente intrinsecamente narrativa é rejeitada por muitos (sem razão, penso eu). Todos porém estão na disposição de reconhecer que alguns livros de história — entre os quais, sem dúvida, *Il ritorno di Martin Guerre* — têm uma feição mais narrativa do que outros. A uma opção expositiva desse género prestava-se o caso de Martin Guerre, tão dramático e rico de golpes de teatro. O facto de ter sido contado sucessivamente por juristas, romancistas, historiadores e realizadores de cinema faz dele um caso útil para a reflexão sobre um problema muito debatido nos dias de hoje — o da relação entre as narrações em geral e as narrações historiográficas.

As mais antigas exposições do caso — a *Admiranda historia*, de Le Sueur, e o *Arrest memorable*, de Jean de Coras — têm, como observa N. Davis, um aspecto dissemelhante, sendo embora ambas escritas por juristas de profissão. De comum têm a insistência sobre a inaudita novidade do falso marido: mas enquanto a *Admiranda historia* se inspira no filão muito em voga nessa altura das histórias de prodígios, o *Arrest memorable* é um texto anómalo, que na alternância da narrativa com anotações doutas decalca a estrutura das obras jurídicas. Na dedicatória da primeira edição, a Jean de Monluc, bispo de Valência, Coras sublinhava com modéstia as limitações literárias do livrinho — «le discours est petit, ie le confesse, mal tyssu, rudement poly, et d'une phrase par trop agreste», exaltando por outro lado o tema: «Ung argument si beau, si delectable, et si monstrueusement estrange...»⁸ Mais ou menos por essa altura, o soneto dirigido ao leitor, que abre a tradução francesa da *Historia* de Le Sueur (*Histoire admirable d'un faux et supposé mary*), declarava enfaticamente que o caso ultrapassava «les histoires prodigieuses» de autores cristãos ou pagãos, «les escrits fabuleux» dos poetas antigos (citando logo a seguir as *Metamorfoses*, de Ovídio) as «peintures monstrueuses», as arimanhas de Plauto, de Terêncio ou dos «nouveaux comiques», e «les plus estranges cas des arguments tragiques»⁹. A analogia com as substituições de pessoa na comédia

⁸ Jean de Coras, *Arrest memorable...*, Lião, 1561, dedicatória.

⁹ Além daquele que N. Davis menciona, existe na Bibliothèque Nationale

antiga era ponto importante: o próprio Coras tinha comparado as peripécias do falso Martin Guerre com o *Anfitrião*, de Plauto. De «tragédia» falara também Le Sueur, por duas vezes. E na parte que, em 1565, acrescentou à nova edição do *Arrest*, ornamentada com cento e onze anotações (em vez de cem), Coras seguiu o seu exemplo. A introdução do termo «tragédia» era seguida de um comentário: «C'estoit veritablement tragédie, pour ce gentil rustre: d'autant que l'issue en fut fort funeste, et miserable pour luy. Surquoy nul ne sçait la différence entre tragédie et comédie.» Essa última afirmação era imediatamente contraditada por uma aparatosa digressão em que Coras, seguindo a formulação de Cícero, contrapunha a comédia, que «descrie et représente en stile bas, et humble, la fortune privée des hommes, comme les amours, et ravissements de pucelles» à tragédia, na qual são «representées par un style haut et grave les moeurs, adversites et vie calamiteuses des capitaines, ducs, roys et princes...»¹⁰. A escrita correspondência entre hierarquia estilística e hierarquia social que inspirava esta contraposição tradicional era implicitamente rejeitada por Coras, que se limitava a aceitar a equivalência (que nos é ainda hoje familiar) entre comédia e desfecho alegre, por um lado, tragédia e desfecho

um outro exemplar da tiragem que contém uma gralha no título (*Histoire* por *Histoire*), assinado Rés. Z. Fontanieu, 171, 12. Numa reimpressão feita mais tarde, não referida por N. Davis (*Recit veritable d'un faux et supposé mary, arrivé à une Femme notable, au pays de Languedoc, en ces derniers troubles*, a Paris, chez Jean Brunet, rue neuve saint Louys, à la Crosse d'Or, MDCXXXVI: BN. 8° Ln 27815), o soneto não aparece.

¹⁰ Jean de Coras, *Arrest memorable...*, Paris, 1572, arrest. CIII. Na introdução a esta edição acrescentada, o impressor (Gaillor du Pré), além de definir o livrinho, como telex N. Davis, uma «tragicomédie», declarava não ter «changé un iota du langage de l'auteur, à fin que plus facilement on puisse discerner cette presente coppie, avec plusieurs autres imprimées pardevant: l'auteur desquelles s'estoit tellement pleu à amadizer, qu'il avoit assez maigrement félicité la verité du fait». O sentido desta declaração não é claro: o termo *coppie* faz pensar em anteriores edições incorrectas do texto de Coras; o termo *amadizer*, por outro lado, faz pensar em verdadeiras e completas reelaborações romanescas do caso de Martin Guerre segundo o modelo do *Amadis de Gaula*. A favor da segunda hipótese está o facto de os primeiros doze livros da tradução francesa do *Amadis* terem sido reimpressos, entre 1555 e 1560, por Vincent Sertenas e Estienne Groulleau, e de o próprio Sertenas ter publicado a *Histoire admirable*, de Le Sueur. Aquele que tinha «maigrement récité la verité du fait» poderia assim ser identificado com este último.

triste, pelo outro. Aquilo que o levava a recusar a doutrina tradicional (que conhecia bem, embora afirmando ignorá-la) era o carácter excepcional do caso e sobretudo do seu protagonista: Arnaud du Tilh, chamado Pansette, «ce gentil rustre». A fascinação ambivalente exercida sobre Coras pelo seu herói (esse herói que, enquanto juiz, tinha contribuído para enviar ao patíbulo) é analisada por N. Davis com muita finura. Pode-se acrescentar que esta ambivalência é acentuada pelo uso da expressão fortemente contraditória «gentil rustre», verdadeiro epíteto que Coras repete duas vezes¹¹. Pode um camponês ser capaz de «gentileza» — virtude ligada por definição a um privilégio social? E como descrever este contraditório prodígio? Com o estilo «alto e grave» da tragédia, como convinha ao adjetivo («gentil»), ou com o estilo «baixo e humilde», o único adequado ao substantivo («rústico»)? Também Le Sueur tinha sentido a certo ponto a necessidade de dar prestígio às personagens da sua história, observando a propósito do casamento precoce de Martin Guette com Bertrande, menina de dez anos, que o desejo de descendentes é comum «non pas seulement aux grands seigneurs, mais aussi aux mechaniques»¹². Coras vai ao ponto de dizer, num ímpeto enfático, que perante a «grande félicité d'une si heureuse mémoire» evidenciada por Arnaud du Tilh no decurso do processo, os juizes quase o equipararam a «Cipião, Ciro, Teodato, Mitridates, Temístocles, Cino, Metrodoro ou Lúculo», ou seja, àqueles «capitães, reis e príncipes» que são os heróis das tragédias. Mas o «miserio fim» de Arnaud — comenta, como que despetando, Coras — teria ofuscado o esplendor de tais personagens¹³. A vida humilde e a morte infamante no patíbulo impediam assim de ver em Arnaud du Tilh, chamado Pansette, uma personagem de tragédia no sentido tradicional do termo: mas num outro sentido — o assumido por Coras e chegado até nós — era precisamente graças àquela morte que a sua história podia ser definida como trágica. Neste Arnaud, neste camponês impostor, que lhe aparecia como que envolto num halo demoníaco, Coras, forçando a jaula da doutrina clássica baseada na separação dos estilos, reconhecia implicitamente uma dignidade que tinha a sua origem na

¹¹ Jean de Coras, *Arrest memorable* (1572), cit., pp. 146 e 149.

¹² Guillaume Le Sueur, *Histoire (!) admirable*, cit., A II r.

¹³ Jean de Coras, *Arrest memorable*, 1572, cit., p. 39.

condição humana comum — o tema que estava no centro das reflexões do seu contemporâneo e crítico Montaigne. Como viu muito bem Natalie Davis, o juiz tinha conseguido de certo modo identificar-se com a sua vítima. Quanto teria contribuído para isso a provável adesão de ambos à fé reformista é difícil dizer. Mas enquanto escrevia o *Arrest memorable*, Coras não supunha estar destinado a um «miserio fim» — a fofca — igual àquele que tinha infligido a Arnaud.

A doutrina clássica da separação dos estilos e a sua transgressão sob a influência do cristianismo são os fios condutores da grande obra de Erich Auerbach sobre a representação da realidade na literatura da Europa Ocidental. Analisando passos de historiadores da Alta e Baixa Antiguidade (Tácio, Amiano Matcelino) e da Idade Média (Gregório de Tours) juntamente com passos de poetas, dramaturgos ou romancistas, Auerbach indicou uma via que não tem sido seguida. Valeria a pena fazê-lo mostrando como relatos de factos mais ou menos extraordinários e livros de viagens a países longínquos contribuíram para o nascimento do romance e, através deste poderoso medianeiro, para o nascimento da historiografia moderna. O reconhecimento, por parte de Jean de Coras, de uma dimensão trágica na história de Arnaud du Tilh encontrará então um lugar adequado entre os testemunhos de como se desmorona uma visão rigidamente hierárquica no choque com a adversidade — social, cultural ou natural, conforme os casos¹⁴.

2. Nos últimos anos a dimensão narrativa da historiografia tem sido vivamente discutida, como já foi lembrado, por filósofos e metodólogos e, mais recentemente, por historiadores de primeiro plano¹⁵. Mas a absoluta falta de diálogo entre uns e outros não permitiu até agora chegar a resultados satisfatórios. Os filósofos

¹⁴ Um encaminhamento a uma pesquisa do mesmo género foi dado por T. Todorov com o seu belo livro *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris, 1982.

¹⁵ Para duas recapitulações recentes, cf. «Theorie und Erzählung in der Geschichte», por J. Tocka e T. Nipperdey, in *Theorie der Geschichte*, 3, München, 1979; H. White, «La questione delle narrazioni nella teoria contemporanea della storiografia», in *La storia della storiografia oggi*, por P. Rossi, Milão, 1983, pp. 33-78. Da ambiciosa obra de P. Ricoeur, *Temps et récit*, saiu por enquanto apenas o primeiro volume (Paris, 1983).

têm analisado proposições historiográficas soltas, geralmente separadas do contexto, ignorando o trabalho preparatório de investigação que as tornara possíveis¹⁶. Os historiadores têm-se perguntado se houve nos últimos anos um regresso à historiografia narrativa, descurando as implicações cognitivas dos vários tipos de narração¹⁷. Precisamente a página de Coras há pouco discutida adverte-nos de que a adopção de um código estilístico selecciona certos aspectos da realidade e não outros, valoriza certas relações e não outras, estabelece certas hierarquias e não outras. Que tudo isto esteja ligado às muráveis relações que, ao longo de dois milénios e meio, se estabeleceram entre narrações historiográficas e outro tipo de narrações — desde a epopeia até ao romance e ao filme — parece óbvio. Analisar historicamente estas relações — de vez em quando feiras de permutas, de hibridações, contraposições, influxos de sentido único — seria muito mais útil do que propor formulações teóricas abstractas (muitas vezes implícita ou explicitamente normativas).

Bastará um exemplo. A primeira obra-prima do romance burguês intitula-se *The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*. No prefácio Defoe insistia sobre a veracidade do conto (*story*), contrapondo *history* a *fiction*: «The story is told with modesty, with seriousness... The editor believes the thing to be a just history of facts; neither is there any appearance of fiction in it...»¹⁸ Fielding, por sua vez, intitulou simplesmente o seu livro maior *The History of Tom Jones, a Foundling*, explicando que preferiu *history* a *life* ou a «an apology for a life» por se inspirar no

¹⁶ Cf. W. J. Mommsen e J. Rusen, in *La teoria*, cit., pp. 109 e 200, que todavia não vão ao ponto de reformular os termos em que a questão é posta geralmente. Vale a pena observar que a simples contraposição entre narrativas historiográficas em sentido próprio e trabalhos preparatórios encontra-se já formulada por Croce no ensaio juvenil *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (cf. *Primi saggi*, Bari, 1927, pp. 37-38), ao qual White muitas vezes se refere.

¹⁷ Cf. L. Stone, «The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History», in *Past and Present*, n.º 85, Novembro, 1979, pp. 3-24; E. J. Hobsbawm, «The Revival of Narrative: Some Comments», *ibid.*, n.º 86, Fevereiro, 1980, pp. 3-8.

¹⁸ Londres, 1719, prefácio («A história é contada com moderação, seriedade... O editor acredita que esta é uma verdadeira história de factos; e não há nela sombra de ficção...»).

exemplo dos historiadores: mas quais? «...We intend in it rather to pursue the method of those writers, who profess to disclose the revolutions of countries, than to imitate the painful and voluminous historian, who, to preserve the regularity of his series, thinks himself obliged to fill up as much paper with the detail of months and years in which nothing remarkable happened, as he employs upon those notable areas when the greatest scenes have been transacted on the human stage.»¹⁹ O modelo de Fielding é Clarendon, o autor da *History of the Rebellion*: foi dele que aprendeu a condensar ou dilatar o tempo da narração, rompendo com o tempo uniforme da crónica ou da epopeia, marcado por um invisível metrónomo²⁰. Esta aquisição é tão importante para Fielding que foi levado a intitular todos os livros em que *Tom Jones* é subdividido, a partir do quarto, com uma indicação temporal — indicação que, até ao décimo, se torna progressivamente, convulsivamente, cada vez mais breve: um ano, meio ano, três semanas, três dias, dois dias, doze horas, cerca de doze horas... Dois irlandeses — Sterne²¹ e Joyce — levarão às últimas consequências a dilatação do tempo narrativo relativamente ao tempo do calendário: e teremos um romance inteiro consagrado à descrição de um único, interminável dia de Dublin. Na origem dessa memorável revolução narrativa encontramos assim a história da primeira grande revolução da Idade Moderna.

Nos últimos decénios discutiram muito os historiadores sobre os ritmos da história; pouco ou nada, de modo significativo, sobre os ritmos da narração histórica. Um estudo sobre eventuais repercussões do modelo narrativo inaugurado por Fielding sobre a historiografia de Novecentos, se não me engano, está ainda por fazer. Muíto clara é pelo contrário a dependência — não limitada ao tra-

¹⁹ Citação extraída da edição da Everyman's Library, Londres, 1914, I, p. 51 (I, II, cap. I).

²⁰ A referência à *History* de Clarendon («so solemn a work») está explícita no Cap. I do Livro VIII (*ibid.*, I, p. 417). Sobre a contraposição entre o tempo da crónica e da epopeia e o do romance, vejam-se em geral as páginas esclarecedoras de W. Benjamin, «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Ljeskov», in *Angelus Novus*, Turim, 1963, p. 247, obra donde parte também K. Stierle, «Erfahrung und narrative Form, in Theorie und Erzählung in der Geschichte», cit., pp. 85 ss.

²¹ Cf. I. Watt, *The Rise of the Novel*, Londres, 1967, p. 292.

ramento da sucessão temporal — do romance inglês proveniente, em oposição ao filão gótico, da historiografia anterior ou coeva. É no prestígio que envolve esta última que escritores como Defoe ou Fielding procuram uma fonte de legitimação para um género literário incipiente, ainda socialmente sem crédito. É de lembrar a magra declaração de Defoe sobre as aventuras de Robinson apresentadas como «a just history of facts» sem «any appearance of fiction». De maneira mais elaborada, Fielding afirma que quis deliberadamente evitar o termo «romance», que todavia seria sido adequado a *Tom Jones*, para não cair no descrédito que rodeia «all historical writers who do not draw their materials from records». *Tom Jones*, pelo contrário — conclui Fielding —, merece deveras o nome de *history* (que figura no título): todas as personagens estão bem documentadas porque são tiradas do «vast, authentic, doomsday-book of nature». ²² Fundindo brilhantemente a alusão ao recenseamento ordenado por Guilherme, o Conquistador, com a imagem tradicional do «livro da natureza», Fielding reivindicava a verdade histórica da sua obra equiparando-a a um trabalho de arquivo. Tão historiadores eram aqueles que se ocupavam de «public transactions» como os que, por exemplo ele, se limitavam às «scenes of private life». ²³ Para Gibbon, pelo contrário, se bem que no âmbito de um elogio hiperbólico («that exquisite picture of human manners will outlive the palace of the Escurial and the Imperial Eagle of the house of Austria»), *Tom Jones* continuava, não obstante o título, um «romance». ²⁴

Mas, com o aumento de prestígio do romance, a situação muda. Continuando embora a equiparar-se aos historiadores, os romancistas desligaram-se pouco a pouco da sua situação de inferioridade. A declaração falsamente modesta (altiva, na realidade) de Balzac na introdução à *Comédie Humaine* — «La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire» — adquire todo o seu sabor com as frases que se seguem daí a pouco: «Peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs. Avec beaucoup de patience et de courage,

²² Cf. Fielding, *The History of Tom Jones*, cit., I, p. 516.

²³ *Ibid.*, pp. 417-18.

²⁴ Cit. por L. Braudy, *Narrative Form in History and Fiction*, Princeton, 1970, p. 13.

je réaliserais, sur la France au XIX siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations...» ²⁵ Este desafio grandioso é lançado aos historiadores, reivindicando um campo de investigação que eles têm deixado substancialmente inexplorado: «J'accorde aux faits constants, quotidiens, secrets ou patents, aux actes de la vie individuelle, à leurs causes et à leurs principes, auran d'importance que jusqu'alors les historiens ont attaché aux événements de la vie publique des nations.» ²⁶

Balzac escrevia estas palavras em 1842. Cerca de dez anos antes, Giambattista Bazzoni, na introdução ao seu *Falco della Rupe o la guerra di Musso*, exprimira-se em termos que não eram diferentes. «O romance histórico», escrevia ele, «é uma grande "lenre" que se aplica a um ponto do imenso quadro traçado pelos historiadores, povoado de grandes personagens. Deste modo, aquilo que era dificilmente visível recebe as suas dimensões naturais; um contorno levemente esboçado torna-se um desenho regular e perfeito, ou melhor, um quadro em que todos os objectos recebem a sua verdadeira cor. Não já apenas os reis, os chefes, os magistrados, mas a gente do povo, as mulheres, as crianças fazem a sua aparição; são postos em acção os vícios, as virtudes domésticas e revelada a influência das instituições públicas sobre os costumes privados, sobre as necessidades e os prazeres da vida, que é quanto, no fim de contas, deve interessar a universalidade dos homens.» ²⁷

O ponto de partida destas considerações de Bazzoni eram naturalmente *I promessi sposi*. Mas devia ainda passar algum tempo

²⁵ «A sociedade francesa seria o historiador, eu o secretário (...) talvez eu pudesse vir a escrever a história esquecida por tantos historiadores — a dos costumes. Com muita paciência e muita coragem teria realizado, sobre a França do século XIX, aquele livro cuja falta todos lamentamos, aquele livro que Roma, Atenas, Tiro, Mênfis, a Pérsia, a Índia, infelizmente nos não deixaram sobre as suas civilizações.»

²⁶ «Eu atribuo aos factos constantes, quotidianos, secretos ou transparentes, aos actos da vida individual, às suas causas e aos seus princípios, aquela mesma importância que até então os historiadores atribuíram aos acontecimentos da vida pública das nações.»

²⁷ Cf. *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, por R. Bertalchini, Roma, 1969, p. 32, onde se reproduz a introdução à terceira edição de *Falco della Rupe*, Milão, 1831.

antes que Manzoni se decidisse a publicar as páginas *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, no qual toda a questão era discutida analiticamente. A um interlocutor imaginário atribuía ele uma imagem de romance histótico que era não só uma forma diferente mas também superior à historiografia corrente: «A intenção do vosso trabalho era pôr diante dos meus olhos, de forma nova e especial, uma história mais rica, mais variada, mais humana do que aquela que se encontra nas obras a que se dá este nome vulgarmente e como que pot antonomásia. A história que de vós esperamos não é uma sucessão cronológica de factos políticos e militares que inclua, como excepção, alguns episódios extraordinários de outro género; mas uma representação mais geral do estado da humanidade num determinado tempo, num determinado lugar, naturalmente mais circunscrito do que aquele em que costumam decorrer os trabalhos de história, no sentido mais vulgarizado do termo. Há entre estes e o vosso, de certo modo, a mesma diferença que existe entre um mapa geográfico, onde estão assinalados os rios, as cadeias de montanhas, as cidades, os butgos, as estradas principais duma vasta região, e uma carta topográfica, onde não só tudo isto é mais particularizado (refiro-me só ao que pode caber num espaço muito mais restrito de terras) mas são também assinaladas as elevações menores, e os mínimos desníveis de terreno, e os regatos, as represas, as aldeias, as casas isoladas, as veredas. Costumes, opiniões, tanto gerais como inerentes a esta ou àquela classe de homens; efeitos privados dos acontecimentos públicos (que com mais propriedade se dizem históticos) e das leis ou da vontade dos poderosos qualquer que seja a maneira por que se manifestam; em suma, tudo aquilo que uma dada sociedade, num dado tempo, tem tido de mais característico, em todas as situações da vida, e na relação de cada uma com as outras: eis o que vos propusestes dar a conhecer...» Para o interlocutor imaginário a presença de elementos de invenção era, neste programa, contraditória. De que modo Manzoni teria respondido a esta e outras objecções relativamente ao romance histótico não importa aqui. Sublinha-se, no entanto, que ele acabava por contapor ao romance histórico uma história «possível», ainda que já expressa em muitos «trabalhos cujo objectivo é dar a conhecer não tanto o percurso político de uma parte da humanidade num dado tempo quanto o seu modo de ser sob aspectos diversos e mais

ou menos complexos». Palavras vagas, que imediatamente davam lugar ao reconhecimento, frouxamente velado, de que a história tinha «ficado atrás daquilo que um tal propósito podia pretender, atrás daquilo que os materiais, procurados ou observados com um propósito mais vasto ou mais filosófico, podetiam dar...» Daí a exortação ao futuro historiador de vasculhar «em documentos de toda a espécie», fazendo «que se tornem documentos também certos escritos cujos autotes estavam longe de imaginar que punham no papel documentos para a posteridade...»²⁸

Quando Balzac reivindicava a importância da vida privada dos indivíduos contrapondo-a à vida pública das nações, pensava no *Lys dans la vallée*: «La bataille inconnue qui se livre dans une vallée de l'Indre entre Madame de Mortsauf et la passion est peut-être aussi grande que la plus illustre des batailles connues.»²⁹ E quando o imaginário interlocutor de Manzoni falava dos «efeitos privados dos acontecimentos públicos (que com mais propriedade se dizem históticos) e das leis ou da vontade dos poderosos qualquer que seja a maneira por que se manifestam» aludia naturalmente a *I promessi sposi*. Mas nas considerações de carácter geral formuladas por ambos é impossível não distinguir a prefiguração, à luz do que veio depois, das características mais relevantes da investigação histórica dos últimos decénios — desde a polémica contra os limites de uma história exclusivamente política e militar até à reivindicação de uma história da mentalidade dos indivíduos e dos grupos sociais, e mesmo até (nas páginas de Manzoni) a uma teorização da micro-história e do uso sistemático de novas fontes documentais. Trata-se, como já se disse, duma leitura feita à luz do que veio depois, isto é, duma leitura anacrónica: mas nem por isso de todo arbitrária. Foi necessário um século para que os historiadores comessem a aceitar o desafio lançado pelos grandes romancistas de Oitocentos — de Balzac a Manzoni, de Stendhal a Tolstoi — enfrentando campos de investigação anteriormente desprezados, com o auxílio de modelos explicativos mais subtis e complexos do que

²⁸ Cf. A. Manzoni, *Opere*, por R. Bacchelli, Milão-Nápoles, 1953, pp. 1056, 1068-69.

²⁹ Cf. Balzac, *La Comédie Humaine*, cit., I, p. 13: «A batalha desconhecida que se trava num vale do Indre entre Madame de Mortsauf e a paixão é talvez tão grande como a mais ilustre das batalhas conhecidas.»

os modelos tradicionais. A crescente predileção dos historiadores por temas (e em parte formas expositivas) outrora reservados aos romancistas — fenómeno impropriamente definido como «renascimento da história narrativa» — não é mais do que um capítulo de um longo desafio no domínio do conhecimento da realidade. Relativamente aos tempos de Fielding, o pêndulo oscila hoje na direcção oposta.

Até há pouco tempo a grande maioria dos historiadores via uma nítida incompatibilidade entre a acentuação do carácter científico da historiografia (tendencialmente assimilada às ciências sociais) e o reconhecimento da sua dimensão literária. Hoje, no entanto, este reconhecimento torna-se cada vez mais extensivo também a obras de antropologia ou de sociologia sem que isso implique necessariamente um juízo negativo da parte de quem o formula. Aquilo que em geral é sublinhado, porém, não é o núcleo cognitivo que se pode encontrar nas narrações de ficção (por exemplo, as romancescas), mas sim o núcleo fabulatório que se pode encontrar nas narrações que se pretendem científicas — a começar pelas historiográficas. A convergência entre os dois tipos de narração procura-se, dito em poucas palavras, no plano da arte e não no da ciência. Hayden White, por exemplo, examinou as obras de Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt, considerando-as exemplos de «historical imagination»³⁰. E François Hartog (independentemente de White e inspirando-se antes nos escritos de Michel de Certeau) analisou o quarto livro de Heródoto, consagrado aos Citas, classificando-o um discurso auto-suficiente, fechado em si mesmo como a descrição de um mundo imaginário. Em ambos os casos as pretensões de veracidade das narrações historiográficas são recusadas pela análise. E verdade que Hartog não rejeita, em princípio, a legitimidade dum confronto entre as descrições de Heródoto e os resultados, supnhamos, das escavações arqueológicas na zona a norte do mar Negro ou das pesquisas sobre o folclore dos Ossetas, remotos descendentes dos Citas, mas é precisamente um confronto ocasional com a documentação osseta, recolhida por folcloristas russos no fim de Oitocentos, que o leva a concluir que Heródoto «diminuiu e compreendeu mal» num ponto essencial a «alteridade» da adi-

³⁰ H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore e Londres, 1973.

vinhação cita³¹. Como se poderia não admitir que um *Essai sur la représentation de l'autre* (assim reza precisamente o subtítulo do livro de Hartog) implicava necessariamente um confronto menos episódico entre o texto de Heródoto e outras séries documentais? Analogamente, White declara ter querido limitar a sua pesquisa aos elementos «artísticos» presentes na historiografia «realista» de Oitocentos (Michelet, Ranke, Tocqueville, etc.), servindo-se de uma noção de «realismo» extraída explicitamente de Auerbach (*Mimesis*) e de Gombrich (*Art and Illusion*)³². Mas estes dois grandes livros, mesmo na sua diversidade (justamente sublinhada por White), assenram na convicção de que seja possível determinar, com prévio controlo sobre a realidade histórica ou natural, se um romance ou um quadro é mais ou menos adequado, do ponto de vista da representação, do que um outro romance ou um outro quadro. A recusa, substancialmente relativista, de descer a este terreno faz da categoria «realismo», usada por White, uma fórmula vazia de conteúdo³³. Um controlo das pretensões à verdade inerentes às narrações historiográficas implicaria a discussão de problemas concretos ligados às fontes e às técnicas da investigação que cada historiador utilizou no seu trabalho. Quando se descaram estes elementos, como faz White, a historiografia identifica-se com um puro e simples documento ideológico.

Esta é a crítica que Arnaldo Momigliano aplicou às mais recentes posições de White (mas poder-se-ia alargá-la, com as devidas diferenças, também a Hartog). Momigliano lembrou em tom de polémica algumas verdades elementares: por um lado, que o historiador trabalha com fontes, descobertas ou a descobrir; por outro lado, que a ideologia contribui para suscitar a investigação, mas deve depois ser mantida à distância³⁴. Esta última prescrição, todavia, simplifica demasiado o problema. O próprio Momigliano,

³¹ F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, Paris, 1980, pp. 23 ss, 141-42.

³² Cf. White, *Metahistory*, cit., p. 3, nota.

³³ Cf. *ibidem*, pp. 432-33. A evocação de Gombrich e da noção de «realismo» reaparece no início do ensaio *La questione della narrazione*, cit., p. 33, nota I, que segue depois outros caminhos.

³⁴ Cf. A. Momigliano, «L'histoire dans l'âge des idéologies», in *Le Débat*, n.º 23, Janeiro de 1983, pp. 129-46; *idem*, «Biblical Studies and Classical Studies. Simple Reflections upon Historical Method», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, XI, 1981, pp. 25-32.

melhor que qualquer outro, mostrou que princípio de realidade e ideologia, controlo filológico e projecção no passado dos problemas do presente se entrelaçam, condicionando-se reciprocamente, em todos os momentos do trabalho historiográfico — desde a identificação do objecto até à selecção dos documentos, aos métodos de pesquisa, aos critérios de prova, à apresentação literária. A redução unilateral de tão complexo enreilhado à acção, isenta de atritos, do imaginário historiográfico, proposta por White e por Hartog, revela-se empobrecedora e, no fim de contas, improdutiva. É precisamente graças aos atritos suscitados pelo princípio da realidade (ou como se lhe queira chamar) que os historiadores, de Heródoto em diante, acabaram, apesar de tudo, por se apropriar do «outro», às vezes de maneira domesticada, outras vezes, pelo contrário, modificando profundamente os esquemas cognitivos de que tinham partido. A «patologia da representação», para usar a expressão de Gombrich, não esgota a possibilidade desta última. Se não tivesse sido capaz de corrigir as suas imaginações, expectativas ou ideologias sob o influxo das indicações (nem sempre agradáveis) vindas do mundo exterior, a espécie *Homo sapiens* ter-se-ia extinguido há muito tempo. Entre os instrumentos intelectuais que lhe permitiram adaptar-se ao ambiente circundante (natural e social), modificando-o cada vez mais, conta-se afinal também a historiografia.

3. A insistência actual sobre a dimensão narrativa da historiografia (de qualquer historiografia, embora em graus diferentes) associa-se, como já vimos, a atitudes relativistas que tendem a anular de facto qualquer distinção entre *fiction* e *history*, entre narrações fantásticas e narrações pretensamente verídicas. Contra esta tendência acentua-se, por outro lado, que uma maior consciencialização da dimensão narrativa não implica uma diminuição das possibilidades cognitivas da historiografia, mas, antes pelo contrário, a sua intensificação. É precisamente a partir daí que deverá começar uma crítica radical da linguagem historiográfica, da qual por enquanto só temos alguns esboços.

Graças a Momigliano sabemos do contributo decisivo que o estudo da Antiguidade trouxe ao nascimento da historiografia moderna³⁵.

³⁵ Cf., *idem*, «Ancient History and the Antiquarian», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 285 ss.

Mas precisamente aquele que Momigliano apontou como símbolo da fusão entre a Antiguidade e a historiografia filosófica, Edward Gibbon, quis denunciar — numa nota autocrítica ao capítulo XXXI da *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, consagrado às condições da Inglaterra na primeira metade do século V — o condicionamento exercido pelos esquemas narrativos sobre a apresentação dos resultados da investigação. «I owe to myself and to historic truth», escrevia Gibbon, «to declare, that some "circumstances" in this paragraph are founded only on conjecture and analogy. The stubbornness of our language has sometimes forced me to deviate from the "conditional" into the "indicative" mood.»³⁶ Por sua vez Manzoni, numa página do escrito *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, concebeu uma solução diferente. Depois de ter contraposto mapa geográfico e carta topográfica como imagens, respectivamente, da historiografia tradicional e do romance histórico, entendido como «forma nova e especial... mais rica, mais variada, mais completa» de história, Manzoni complicou a metáfora, convidando a distinguir explicitamente, dentro da carta, partes certas e partes conjecturais. A proposta, em si, não era nova: procedimentos semelhantes estavam há tempos a ser usados por filólogos e arqueólogos, mas a sua extensão à história narrativa estava longe de ser adoptada, como mostra o passo de Gibbon há pouco citado. Escrevia pois Manzoni:

«Não deixa de vir a propósito observar que também do verosímil a história se pode algumas vezes servir, e sem inconveniente, porque o faz segundo a boa maneira, isto é, expondo-o na sua forma própria e distinguindo-o assim do real. (...) Faz parte da miséria do homem o não poder conhecer mais do que fragmentos daquilo que já passou, mesmo no seu pequeno mundo; e faz parte da sua nobreza e da sua força o poder conjecturar para além daquilo que pode saber. A história, quando recorre ao verosímil, não faz mais do que favorecer ou estimular essa tendência. Então, por um

³⁶ E. Gibbon, *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano*, trad. it. de G. Frizzi, introdução de A. Momigliano, II, Turim, 1967, p. 1166, nota 4: «O dever para comigo e para com a verdade histórica obriga-me a declarar que neste parágrafo algumas "circunstâncias" são fundadas apenas em conjecturas e analogia. A dureza da nossa língua obrigou-me por vezes a sair do modo "condicional" para o modo "indicativo".» A importância deste passo é assinalada, num contexto diferente, por Braudy, *Narrative Form*, cit., p. 216.

momento, deixa de narrar, porque a narrativa não é naquele caso um instrumento bom, e adopta em vez dele o instrumento da indução: e deste modo, fazendo o que é pedido pela diversa natureza das coisas, acaba por fazer o que convém ao seu novo intento. De facto, para poder identificar a relação entre o positivo narrado e o verosímil proposto, é necessária uma condição: que eles se apresentem distintos. É pouco mais ou menos como se alguém, desenhando a planta duma cidade, acrescentasse, a cor diferente, ruas, praças e edifícios projectados: e com o facto de apresentar as partes que poderiam existir distintas daquelas que existem faz com que se veja a razão por que as pensou reunidas. Direi que a história abandona então a narrativa, mas para se ajustar, da única maneira possível, àquilo que é o objecto da narrativa. Conjecturando ou narrando, tem sempre em mira o real: aí reside a sua unidade.»³⁷

O preenchimento das lacunas efectuado (e logo a seguir declarado) por Gibbon poderia ser comparado a um restauro pictórico por meio de completa repintura; a sinalização sistemática das conjecturas historiográficas proposta por Manzoni a um restauro em que as lacunas fossem indicadas a tracejado. Uma solução como esta era, em todo o sentido, uma antecipação no tempo. A página de Manzoni ficou sem eco. Dela não se encontra vestígio, nem sequer no ensaio *Immaginazione, aneddotica e storiografica*, na qual Croce discute com muita agudeza alguns exemplos de frustradas integrações narrativas inspiradas pela «imaginação combinatória.»³⁸ Croce, de resto, limitava fortemente o peso das suas observações, referindo-as exclusivamente ao anedótico nas proximidades do romance histórico: a historiografia, no sentido mais próprio e mais profundo do termo, estava para ele intrinsecamente imunizada contra riscos desse género. Mas, como já vimos, um historiador como Gibbon não era da mesma opinião.

Quem entendeu em sentido muito mais radical as implicações do ensaio de Croce foi Arsenio Frugoni³⁹. No seu *Arnaldo da Bres-*

³⁷ Cf. Manzoni, *Opere*, cit., pp. 1066-67.

³⁸ Cf. B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, 1938, pp. 122-128 (e veja-se já uma alusão em *La storia ridotta sotto il concetto*, cit., pp. 39-40).

³⁹ Cf. P. Zerbi, «A proposito di tre recenti libri di storia. Riflessioni sopra alcuni problemi di metodo», in *Aevum*, XXXI, 1957, p. 524, nota 17, onde a posição de Frugoni em relação às páginas de Croce é exposta de forma prudente

cia nelle fonti del secolo XII, ele combateu asperamente o «método filológico-combinatório», ou seja, a confiança pertinaz e ingénua dos estudiosos na providencial complementaridade dos testemunhos do passado. Esta confiança tinha criado de Arnaldo de Brescia uma imagem postiça e falsa, que Frugoni desfazia lendo cada fonte a partir de dentro, em contraluz, na sua irreversível singularidade. Das páginas de São Bernardo, de Otão de Frisinga, de Gerhoh de Reichersberg, emergiam outros tantos retratos de Arnaldo de Brescia, colhidos de ângulos de visão diferentes. Mas esta operação de «restauro» era acompanhada da tentativa de reconstituir, na medida do possível, a personalidade do «verdadeiro» Arnaldo: «O nosso retrato virá a ser como um daqueles fragmentos de escultura antiga, mas com traços (estarei enganado?) de grande poder sugestivo, liberto da contrafacção de acrescentos posteriores.»⁴⁰

O *Arnaldo*, publicado em 1954, foi discutido apenas pelos especialistas, mas é evidente que ele não se dirigia só aos historiólogos e aos estudiosos dos movimentos religiosos do século XII. Hoje, trinta anos depois, podemos lê-lo como um livro de antecipação, que talvez tivesse sido prejudicado com uma certa rimidez em levar até ao fundo o projecto crítico inicial. A um olhar retrospectivo torna-se claro que o seu alvo não era apenas o método filológico-combinatório mas a narração histórica tradicional, muitas vezes irresistivelmente propensa a preencher (com um advérbio, uma preposição, um adjectivo, um verbo no indicativo em vez de no condicional...) as lacunas da documentação, transformando um rorso numa estátua completa.

Um crítico perspicaz como Zerbi descortinava com preocupação no livro de Frugoni uma tendência para o «agnosticismo historiográfico», apenas debilmente contrariada pelas «aspirações de uma verdadeira mentalidade histórica, que se sente desgostosa por não descobrir senão pó, ainda que o pó seja de ouro»⁴¹. Não se trata de uma preocupação infundada: a sobrevalorização das fontes de carácter narrativo, visível em Frugoni (como é visível hoje, com

temente interrogativa (o meu agradecimento a Giovanni Kral, que, no decurso de um seminário em Bolonha, me chamou a atenção para este ponto).

⁴⁰ Cf. A. Frugoni, *Arnaldo da Brescia nelle fonti del secolo XII*, Roma, 1954, p. IX.

⁴¹ Cf. Zerbi, *A proposito*, cit., p. 504.

todos os pressupostos culturais, em Hartog), contém o germe de uma solução idealista da história na história da historiografia. Mas, em princípio, a crítica dos testemunhos expõe com tanta finura por Frugoni não só não exclui mas até favorece a integração de séries documentais diversas, com um grau de consciencialização desconhecido do velho método combinatório. Há ainda neste sentido muito caminho a percorrer.

4. No próprio acto de propor a inserção das conjecturas, assinaladas como tal, na narração historiográfica, Manzoni sentia a necessidade de realçar, de maneira um tanto tetrica, que «a história... abandona então a narrativa, mas para se ajustar, da única maneira possível, àquilo que é o objecto da narrativa. Entre conjecturas e narrativa histórica, entendida esta como exposição de verdades positivas, havia aos olhos de Manzoni uma incompatibilidade evidente. Hoje, porém, o emaranhado de verdade e possibilidades, assim como a discussão de hipóteses de investigação em contraste, alternada com páginas de reevocação histórica, já não causam estranheza. A nossa sensibilidade de leitores modificou-se graças a Rostovzev e a Bloch — e também a Proust e a Musil. Não foi apenas a noção de narração historiográfica que se transformou, mas a de narração *tout court*. A relação entre quem narra e a realidade afigura-se mais incerta, mais problemática.

Os historiadores, porém, hesitam às vezes em admiti-lo. E neste ponto compreendemos melhor que Natalie Zemon Davis tenha podido definir a sala de monagem do filme sobre Martin Guerre como um verdadeiro e apropriado «laboratório historiográfico». A alternância das cenas em que Roger Planchon procurava pronunciar com entoações diversas a mesma frase do juiz Coras transformava de repente (teria dito Gibbon) o indicativo da narrativa histórica num condicional. Todos os espectadores de *Oito e Meia* (historiadores ou não) viveram uma experiência de certo modo semelhante assistindo à cena em que várias candidatas a intérprete se sucedem no palco de um teatro experimental para representar a mesma personagem, pronunciando à saciedade e desajeitadamente a mesma frase perante o protagonista-realizador. No filme de Fellini o efeito de realização é acentuado pelo facto de o espectador já ter visto agir o personagem «real», que é por sua vez, naturalmente, uma personagem cinematográfica. Este vertiginoso jogo de

espelhos lembra-nos um facto bem conhecido: e é que o emaranhamento entre realidade e ficção, entre verdade e possibilidade, está no centro das elaborações artísticas deste século. Natalie Zemon Davis pôs em relevo as vanrações que os historiadores poderiam tirar daí para a seu trabalho.

Termos como «ficção» ou «possibilidades» não devem induzir em erro. O problema da prova continua mais do que nunca no centro da investigação histórica: mas o seu estatuto é inevitavelmente alterado no momento em que são abordados temas diversos relativamente ao passado, com o apoio de uma documentação também diversa⁴². A tentativa feita por Natalie Zemon Davis de contornar as lacunas com uma documentação de arquivo contígua no espaço e no tempo àquela que se tinha perdido nunca se materializou: é apenas uma das muitas soluções possíveis (extensiva até onde? Valeria a pena discutir isso). Entre as soluções a excluir terminantemente, está a invenção. Seria, além de contraditória com tudo o que foi dito, absurda. Até porque alguns dos mais célebres romancistas de Oitocentos falaram com desprezo do recurso à invenção, atribuindo-a quando muito, ironicamente, aos próprios historiadores. «Cette invention est ce qu'il y a de plus facile et de plus vulgaire dans le travail de l'esprit, ce qui exige le moins de réflexion, et même le moins d'imagination», escrevia Manzoni na *Lettre à M. Chauvet*, reivindicando para a poesia a pesquisa no mundo das paixões, vedado à história — aquela história que, «por sorte», é inimiga da adivinhação, como diz a célebre frase de *I promessi sposi*⁴³. «Porque é que a história é tão enfadonha», perguntava uma personagem de Jane Austen, «embora seja necessariamente, em grande parte, fruto da invenção?»⁴⁴. «Representar e ilustrar o passado, as acções dos homens, é tanto tarefa do historiador como do romancista; a única diferença que posso notar», escrevia no fim do século Henry James,

⁴² Sobre este problema, no que respeita à história da arte, remeto para a discussão entre A. Pinelli e o autor destas linhas, in *Quaderni storici*, n.º 50, Agosto de 1982, pp. 682 ss.

⁴³ Cf. A. Manzoni, *La «Lettre à M. Chauvet»*, por N. Sapegno, Roma, 1947, pp. 59-60. «Esta invenção é o que há de mais fácil e vulgar no trabalho do espírito, aquilo que requer menos reflexão e até menos imaginação»; *idem*, *I promessi sposi*, cap. XIII.

⁴⁴ A frase de Jane Austen (de *Northanger Abbey*) foi posta por E. H. Carr como divisa do seu *What is History?*, Londres, 1961.

«teverte a favor deste último (em proporção com o resultado, naturalmente) e consiste na maior dificuldade que ele encontra na recolha das provas, que estão muito longe de ser puramente literárias.»⁴⁵ E poder-se-ia continuar.

Por outro lado, para os romancistas de há um século, ou mesmo meio século, o prestígio da historiografia assentava numa imagem de veracidade absoluta em que o recurso às conjecturas não tinha nenhum cabimento. Ao contrapor os historiadores, que se ocupavam de «public transactions», àqueles que, como ele próprio, se limitavam às «scenes of private life», Fielding punha em relevo a contragosto a posição de maior credibilidade dos primeiros, baseada em «public records, with the concurrent testimony of many authors»: pot outras palavras, baseada no tesemunho concordante das fontes narrativas ou constanes dos arquivos⁴⁶. Esta contraposição entre historiadores e romancistas aparece-nos agota coisa muito remota. Hoje os historiadores reivindicam o direito de se ocupar não só da gesta pública de Trajano, Antonino Pio, Nero ou Calígula (exemplos aduzidos por Fielding) mas também das cenas da vida privada de Arnaud du Tilh, chamado Pansette, e de Martin Guerre e da sua mulher Bertrande. Conjugando engenhosamente erudição e imaginação, provas e possibilidades, Natalie Zemon Davis mostrou que também se pode escrever a história de homens e mulheres como eles.

⁴⁵ Cf. H. James, *L'arte del romanzo*, por A. Lombardo, Milão, 1959, p. 38 (o passo faz parte de um ensaio que tem o mesmo título que a colectânea italiana, publicado em volume em 1888).

⁴⁶ Cf. Fielding, *The History of Tom Jones*, cit., I, p. 418.

CAPÍTULO VII

O inquisidor como antropólogo: Uma analogia e as suas implicações

A analogia de que gostaria de falar, ocorreu-me, pela primeira vez, há dez anos, em Bolonha, quando participava num colóquio sobre «História Oral». Historiadores europeus contemporâneos, especialistas em estudos africanos e antropólogos disintos, como por exemplo Jean Vansina e Jack Goody, propunham-se estudar as diversas maneiras de lidar com documentos orais. Subitamente, lembrei-me de que mesmo os historiadores da Europa do início da era moderna — quer dizer, duma sociedade não contemporânea que deixou uma enorme quantidade de testemunhos escritos — utilizavam muitas vezes fontes orais, mais precisamente, registos escritos de produções orais. Sugerir, como exemplo, que se comparassem acras judiciais de tribunais eclesiásticos ou laicos com apontamentos de antigos antropólogos, registando assim um trabalho de campo levado a cabo há alguns séculos atrás.

Façamos a experiência partindo desta analogia entre inquisidores e antropólogos (e também entre réus e «narivos»). As implicações parecem-me bastante interessantes e gostaria de discutir-las do ponto de vista de um historiador que tenha trabalhado sobretudo com processos inquisitoriais e esteja particularmente interessado em questões de feitiçaria, numa Europa do princípio da era moderna.

A descoberta dos arquivos da Inquisição como importante documentação histórica é, surpreendentemente, um fenómeno tardio. Os historiadores da Inquisição concentravam a sua atenção nos mecanismos daquela instituição peculiar, de uma forma bastante descritiva (e tantas vezes polémica): os arquivos propriamente ditos ficaram em grande medida por explorar, mesmo quando em alguns casos eram acessíveis aos investigadores. Como é sabido, foram os historiadores protestantes que os começaram a utilizar, embora numa perspectiva estritamente apologética, com o objectivo de enal-

tecer a atitude heróica dos seus antepassados face à perseguição católica. A obra chamada *I nostri protestanti*¹, escrita no final do século XIX, pode ser considerada como um exemplo típico desta tentativa de continuar, a nível de arquivo, uma tradição iniciada, no século XVI, pela *Histoire des martyrs de Crespín*. Por outro lado, os historiadores católicos mostraram sempre uma enorme relutância em utilizar na sua pesquisa os arquivos inquisitoriais. Por detrás desta relutância podemos descortinar uma tendência, consciente ou inconsciente, no sentido de minimizar o impacto da Reforma. Gostaria aqui de contar um pequeno incidente pessoal: o historiador que me levou aos arquivos de Udine — precisamente o distinto padre católico Pio Paschini, nascido em Friuli — jamais pensou em explorar os processos inquisitoriais nos seus livros sobre heresia e Contra-Reforma em Friuli². Assim, quando pela primeira vez entrei na imponente sala onde se encontravam atumados os cerca de dois mil processos de julgamentos da Inquisição decorridos em Friuli, tive a sensação de que estava a descobrir uma mina de ouro, totalmente intacta.

Deve, no entanto, ressaltar-se a circunstância de, no que diz respeito à feitiçaria, a relutância em utilizar os arquivos da Inquisição ter sido, durante muito tempo, igualmente partilhada por historiadores crenes (católicos ou protestantes) e por historiadores liberais. As razões eram óbvias. Faltava em ambos os casos uma identificação religiosa, intelectual ou emocional. Sempre se considerou que as provas de bruxaria, fornecidas pelos julgamentos, eram um misto de extravagâncias teológicas e superstições populares. Estas eram, por definição, irrelevantes, aquelas podiam ser mais facilmente encaradas como tratados demonológicos. Para os estudiosos que pensavam que o único tema histórico «válido» era a perseguição e não o seu objecto, percorrer as longas e muito provavelmente repetitivas confissões dos homens e das mulheres acusados de feitiçaria era, de facto, uma tarefa fastidiosa e inútil.

A história pode parecer velha — no entanto, uma atitude semelhante foi relatada por Hugh Trevor-Roper há menos de vinte

¹ Veneza, 1897.

² A. Del Col, «La Riforma cattolica nel Friuli vista da Paschini», in *Atti del convegno di studio su Pio Paschini nel centenario della nascita*, s.l.n.d., p. 123 ss., especialmente p. 134.

anos³. Só que, entretanto, a situação alterou-se profundamente. A bruxaria passou da periferia para o centro das questões históricas «válidas» (para não dizer, em voga). Trata-se apenas de um sintoma de uma tendência agora comum entre os historiadores, mas já sentida, há bastantes anos, por Momigliano: estudar determinados grupos sociais ou sexuais, como, por exemplo, os camponeses ou as mulheres, deficientemente representados naquilo a que podemos chamar as fontes «oficiais»⁴. Os «arquivos da repressão» dão-nos certamente informação preciosa sobre esse tipo de pessoas. De qualquer maneira, a relevância que a feitiçaria nesta perspectiva pode ter deve estar ligada a um fenómeno mais preciso (mesmo se correlacionado) e que é a influência crescente da antropologia sobre a história. Não é por acaso que um clássico sobre feitiçaria Azande, escrito há quase um século por Evans-Pritchard⁵, forneceu a Alan Macfarlane⁶ e Keith Thomas o enquadramento cognitivo para a obra que escreveram sobre a feitiçaria na Inglaterra do século XVII. A variedade de conhecimentos que o clássico de Evans-Pritchard nos fornece é obviamente inegável, embora a comparação entre feitiçarias ou feitiçeiros ingleses do século XVII e os seus colegas Azande devesse ser complementada — penso eu — com uma comparação (sistematicamente evitada em literatura recente) com os casos de perseguição às feitiçarias no resto da Europa durante o mesmo período.

Há quem sugira que o que distingue os julgamentos das feitiçarias na Inglaterra (nomeadamente a ausência evidente de confissões relacionadas com o *sabat*) se deve àquilo a que se poderia chamar uma insularidade legal⁷. Não há dúvida de que os mesmos julgamentos, no continente europeu, fornecem aos historiadores material muito mais rico, no que diz respeito à reconstrução da mentalidade das pessoas comuns relativamente à feitiçaria. É aqui

³ H. Trevor-Roper, *The European Witch-Craze of the 16th and 17th Centuries*, Londres, 1969.

⁴ A. Momigliano, «Linee per una valutazione della storiografia del quindicennio 1961-1976», in *Rivista storica italiana*, LXXXIX (1977), p. 585 ss.

⁵ E. E. Evans-Pritchard, *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, Londres, 1937.

⁶ A. Macfarlane, *Witchcraft in Tudor and Stuart England*, Londres, 1970; K. Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, Londres, 1971.

⁷ Cf. *ibidem*.

que a analogia entre inquisidores e antropólogos (e histotiadores também) se revela ambígua nas suas implicações. O que os juízes da Inquisição tentavam extrair às suas vítimas não é, afinal, tão diferente daquilo que nós procuramos — diferentes eram sim os meios que usavam e os fins que tinham em vista. Quando estava a ler processos dos tribunais da Inquisição, muitas vezes dava por mim a espreitar por cima do ombro do inquisidor, seguindo os seus passos, na esperança, que também ele teria, de que o réu confessasse as suas crenças — por sua conta e risco, claro. Esta contiguidade com a posição dos inquisidores não deixa de entrar em contradição com a minha identificação com os réus. Mas não gostaria de insistir neste ponto. Um outro tipo de contradição pode fazer-se sentir a nível intelectual. Foi a ânsia de verdade por parte do inquisidor (a sua verdade, claro) que permitiu que chegasse até nós essa documentação extraordinariamente rica, embora profundamente deturpada pela pressão psicológica e física a que os acusados estavam sujeitos. Há, nas perguntas dos juízes, alusões mais que evidentes ao *sabat* das bruxas — que era, segundo os demonologistas, o verdadeiro cerne da feitiçaria: quando assim acontecia, os réus repetiam mais ou menos espontaneamente os estereótipos inquisitoriais então divulgados na Europa pela boca de pregadores, teólogos, juristas, etc.

É provavelmente por se tratar de um terreno escorregadio que muitos historiadores preferem debruçar-se sobre a questão da perseguição (e não sobre os depoimentos dos acusados), analisando amostras regionais, estereótipos inquisitoriais, etc. — posição mais tradicional, mas decerto mais segura, sobretudo se comparada com a tentativa de reconstituir as crenças respeitantes à feitiçaria. Referências ocasionais às bruxas Azande não podem ocultar o facto de serem muito poucos os estudos dedicados à feitiçaria na Europa que realmente se inspiraram numa pesquisa antropológica. O debate levado a cabo por Keith Thomas e Hildred Geertz em *The Journal of Interdisciplinary History* mostra como é difícil o diálogo entre historiadores e antropólogos⁸. O conceito de prova parece ser a questão crucial neste contexto. Os historiadores das sociedades do passado não podem indicar as suas fontes como os antropólogos. Os fichei-

⁸ Cf. H. Geertz-K. Thomas, «An Anthropology of Religion and Magic», in *Journal of Interdisciplinary History*, VI (1975), p. 71 ss.

ros dos arquivos, nesta perspectiva, não são substitutos dos gravadores de som. Será que os historiadores têm, para além dos estereótipos dos juízes, provas suficientes para reconstituir as crenças da feitiçaria na Idade Média ou na moderna Europa? Estamos obviamente perante um problema de qualidade e não meramente de quantidade. Num livro bastante afastado das actuais correntes de investigação, Richard Kieckhefer esboçava uma distinção entre estereótipos cultos e bruxaria popular, baseando-se numa análise detalhada (embora não convincente) da documentação disponível. Curiosamente, a avaliação que fazia das confissões dos réus perante a Inquisição era negativa, se comparada com queixas de pessoas anteriormente acusadas ou com depoimentos de testemunhas nos julgamentos⁹. Segundo Kieckhefer, estes documentos dão-nos uma imagem mais fiel das crenças da bruxaria popular. Assim, a comparação por mim anteriormente sugerida (entre os julgamentos da Inquisição e as notas de campo dos antropólogos) teria, do ponto de vista do historiador, uma implicação negativa: a presença desses antropólogos mortos constituiria uma intrusão tão grande que acabava por impossibilitar o conhecimento do pensamento e das crenças dos pobres nativos trazidos à sua presença.

Não perfilho de modo algum esta conclusão pessimista. Para mostrar porquê, gostaria de ir mais longe nas minhas reflexões sobre a analogia de que vos estou a falar. As suas bases são textuais. Em ambos os casos temos textos que são intrinsecamente dialógicos. A estrutura dialógica pode mesmo ser explícita — é o que acontece na série de perguntas e respostas que pontuam tanto um processo inquisitorial como uma transcrição das conversas entre o antropólogo e o seu informador —, mas pode também ser implícita, como, por exemplo, nas notas etnográficas referentes a um ritual, um mito ou um utensílio. A essência daquilo a que chamamos uma atitude antropológica, quer dizer, o confronto entre culturas diferentes, reside numa disposição dialógica. Os seus fundamentos teóricos, a nível linguístico (e no psicológico), foram apontados por Roman Jakobson numa densa passagem em que define «os dois traços principais e complementares do comportamento verbal», dizendo «que o discurso interior é na sua essência um diálogo e que todo o discurso indirecto é uma apropriação e uma remode-

⁹ R. Kieckhefer, *European Witch-Trials*, Londres, 1976.

lação por parte daquele que cita, quer se trate da criação de um *alter* ou de uma fase anterior do ego»¹⁰. A um nível mais resstriro, Mikhail Bakhtin, outro grande estudioso russo, salientou a importância do elemento dialógico na análise dos romances de Dosroievsky¹¹. De acordo com Bakhtin, esses romances apresentam uma estrutura que ele denomina dialógica ou polifônica: as várias personagens são vistas como forças conflituosas; nenhuma delas fala pelo autor, do ponto de vista do autor. Não me preocupam neste momento as considerações de Bakhtin sobre qual o género literário específico a que pertencem os romances de Dosroievsky. Penso, no entanto, que a noção de textos dialógicos pode lançar alguma luz sobre as características que de vez em quando vêm à superfície nos julgamentos de feitiçaria feitos pela Inquisição.

Claro que, nesses textos, as personagens em conflito não se encontravam em igualdade de circunstâncias (o mesmo se pode dizer, embora num contexto diferente, a respeito dos antropólogos e seus informadores). Esta desigualdade, em termos de poder (real ou simbólico), explica porque é que a pressão exercida sobre os réus pelos inquisidores para lhes arrancar a verdade que eles procuravam era quase sempre bem sucedida. Estes julgamentos tornavam-se assim, não só repetitivos mas também monódicos (para utilizar um termo tão ao gosto de Bakhtin), na medida em que as respostas dos réus não eram mais do que o eco das perguntas dos inquisidores. Em alguns casos excepcionais temos um verdadeiro diálogo: podemos ouvir vozes distintas, podemos detectar um choque entre verdades diferentes ou mesmo contraditórias. Nos julgamentos de Friuli, que estudei há muitos anos, os *benandanti* faziam longas descrições das batalhas nocturnas que em espírito travavam contra as bruxas para a fertilidade das colheitas. Para os inquisidores, tudo isto soava como uma descrição disfarçada do *sabat* das bruxas. E, apesar de esforços continuados nesse sentido, foram precisos cinquenta anos para preencher o vazio entre as expectativas dos inquisidores e as confissões espontâneas dos *benandanti*. Esse vazio e a resistência por parte dos *benandanti* às pressões inquisitoriais indicam que estamos perante um estrato cultural profundo que os

¹⁰ R. Jakobson, «Language in Operation», in *Mlanges Alexandre Koyr*, II, *L'aventure de l'esprit*, Paris, 1964, p. 273.

¹¹ M. Bakhtin, *Dostoiévski*, Turim, 1968.

inquisidores desconheciam completamente. A própria palavra *benandante* era estranha para eles (afinal um sinónimo de feiticeira ou, pelo contrário, de antifeiticeira?) e esteve na base da contenda que opôs, em Friuli, inquisidores e *benandanti*, entre os finais do século XVI e meados do século XVII. Com o correr do tempo, o poder resolveu esta disputa semântica (o que sempre acontece, como muito bem sabem os que leram *Through the Looking-Glass*, de Lewis Carroll): os *benandanti* passaram a ser feiticeiros¹².

É verdadeiramente espantosa a riqueza etnográfica dos julgamentos de Friuli. As palavras, os gestos, o corar súbito do rosto, até os silêncios — tudo era registado com meticolosa precisão pelos escrivães do Santo Ofício. De facto, para os inquisidores, sempre tão profundamente desconfiados, qualquer pequena pista podia constituir um avanço considerável no sentido da verdade. Não é minha intenção afirmar que estes documentos são neutros ou transmitem informação objectiva. Devem ser lidos como o produto de uma inter-relação especial, em que há um desequilíbrio rotal das partes nela envolvidas. Para a decifrar, temos de aprender a captar, para lá da superfície aveludada do texto, a interacção subtil de ameaças e medos, de ataques e recuos. Temos, por assim dizer, de aprender a desembaraçar o emaranhado de fios que formam a malha textual desses diálogos. Recentemente, antropólogos directa ou indirectamente inspirados por Clifford Geertz têm vindo a tomar consciência da importância do texto¹³. Para historiadores que habitualmente (senão exclusivamente) trabalham com textos isto não constitui em si mesmo novidade, mas a questão não é assim tão simples. Tendo tomado conhecimento do aspecto textual do trabalho etnográfico («Que faz o etnógrafo? Escreve», lembra ironicamente Clifford Geertz)¹⁴, impõe-se a superação de uma epistemologia positivista ingénua, ainda patilhada por muitos historiadores. Não há textos neutros; até mesmo um inventário notarial implica um código, que tem de ser decifrado: «Qualquer discurso indirecto», como dizia Jakobson, «é uma apropriação e uma remodelação de quem cita.» Até aí tudo bem. Mas quererá isto dizer, como pretendem ou pelo menos insinuam alguns historiadores e antropólogos mais

¹² C. Ginzburg, *The Night Battle*, Baltimore, 1983.

¹³ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures...*

¹⁴ *Ibidem*.

recentes, que um texto é apenas a prova de si próprio, das suas próprias categorias? O cepticismo requintado de que enferma a crítica da chamada «falência referencial» afigura-se uma armadilha perigosa¹⁵. Mais uma vez a comparação entre inquisidores e antropólogos parece profícua. Conforme mostrei anteriormente, uma realidade cultural contraditória pode transparecer mesmo de textos controlados como os dos processos da Inquisição. Essa conclusão pode ser também extensiva aos relatórios etnográficos.

Um céptico extremista poderia achar ilegítima a palavra «realidade» ou mesmo «realidade cultural»: mas o que temos num texto são vozes contraditórias e não realidades contraditórias. Qualquer inferência deste tipo seria injustificada. Refutar uma tal objecção pode parecer perda de tempo: no fim de contas, a possibilidade de integrar textos diferentes para escrever história ou etnografia reside na sua referência comum a qualquer coisa a que teremos de chamar, *faute de mieux*, «realidade exterior». Penso, no entanto, que tais objecções cépticas apontam, embora de forma distorcida, para uma dificuldade que é real, e de que vou dar um exemplo esclarecedor.

No final do século XIV, em 1384 e 1390, duas mulheres, Sibillia e Pierina, foram julgadas pela Inquisição de Milão. Os processos perderam-se; restam apenas duas sentenças circunstanciadas (uma delas citando *in extenso* uma outra anterior). Estes documentos foram descobertos e analisados por Ettore Verga num ensaio brilhante, escrito nos finais do século XIX¹⁶. Posteriormente foram estudados por diversas vezes e de diferentes perspectivas. No livro já citado, *European Witch-Trials*, Richard Kieckhefer interpretou-as como provas da existência de «festejos ou rituais populares»¹⁷. Esta afirmação aparece-nos como uma homenagem inesperada à famosa «tese Murray», segundo a qual rinha realidade física o *sabat* das feiticeiras. De facto, as confissões destas duas mulheres milanesas estão cheias de pormenores, envolvidos por uma

¹⁵ C. Ginzburg, «Prove e possibilit», posfácio à tradução italiana de N. Davis, *The Return of Martin Guerre*, Turim, 1984.

¹⁶ E. Verga, «Intorno a due inediti documenti di stregheria milanese del secolo XIV», in *Rendiconti del R. Istituto Lombardo di scienze e lettere*, S. II, 32, 1989, p. 165 ss.

¹⁷ R. Kieckhefer, *European*, cit., pp. 21-22.

autéola mítica. Ambas afirmam it todas as quintas-feiras a uma reunião presidida por uma senhora misteriosa, Madona Horiente. Havia lá toda a espécie de animais, à excepção do burro e da raposa; enforcados e decapitados também faziam parte da reunião; ressuscitavam-se bois, etc. Mas o que eu gostava de discutir aqui era a líder feminina, Madona Horiente. Em 1390, uma das mulheres, Sibillia, disse ao inquisidor Beltramino da Cernusculo que seis anos atrás tinha confessado ao seu antecessor, Rugero da Casale, que costumava ir «ad ludum Diane quam appellant Herodiadem» (ao jogo de Diana, a que chamam Herodíades), saudando-a com a expressão «bene stage (fica bem), Madona Horiente». Esta série de nomes pode parecer um pouco confusa, mas a explicação é bastante simples. Tanto Sibillia como Pierina sempre se referiam a Horiente: a identificação desta com Diana e Herodíades fora obviamente sugerida pelo inquisidor Ruggero da Casale, em cujo texto eram mencionados os nomes de Diana e Herodíades. Escusado será dizer que o segundo inquisidor, Beltramino da Cernusculo, tomou esta identificação como um facto adquirido e atribuiu-a tacitamente a Pierina: foste — reza a sentença — «ad ludum Diane quam vos appellaris Herodiadem» (ao jogo de Diana a que chamais Herodíades)¹⁸. É evidente que esramos perante a habitual projecção de estereótipos inquisitoriais nas crenças populares, mas neste caso as coisas são mais complicadas. Nestas figuras femininas da religião popular podemos detectar, subjacente, uma inegável unidade. Perchta, Holda, a dama Abonde, Madona Horiente, aparecem-nos como variações locais de uma deusa feminina única, profundamente ligada ao mundo dos mortos. A *interpretatio romana* ou bíblica (Diana ou Herodíades) sugerida pelos inquisidores não seria afinal uma tentativa de penetrar nesta unidade subjacente?

Não quero com isto sugerir que os inquisidores fossem de algum modo os precursores da mitologia comparada. Aquilo que pretendo salientar é um facto ainda mais delicado: a existência de uma relação de continuidade entre a nossa mitologia comparada e

¹⁸ Para uma (nem sempre satisfatória) transcrição das sentenças milanesas, ver L. Muraro, *La Signora del gioco*, Milão, 1976, pp. 240-245. A pretensão de que as pessoas comuns chamavam à *domina Iudi* Herodíades parece neste caso insustentável. A identificação de Madona Horiente pelos inquisidores não é mencionada por Kieckhefer.

as interpretações dos inquisidores. O que eles faziam era traduzir, quer dizer, interpretar, crenças que lhes eram estranhas para um código diferente e mais claro. O que nós fazemos não é assim tão diferente, nem a nível dos princípios nem a nível da prática, porque o material de que dispomos está, neste caso, contaminado pela interpretação que eles lhe deram. Em certo sentido, a nossa tarefa torna-se mais fácil quando os inquisidores não percebem — é o que se passa com os *benandanti*. Quando eles tinham mais facilidade em perceber, o interrogatório (pelo menos em certa medida) perdia os seus elementos dialógicos. Neste caso a fonte é menos valiosa, menos pura.

Afitmei: «contaminado pela interpretação que eles lhe deram». Trata-se de uma afirmação bastante injusta para com a análise antropológica dos inquisidores. Devia acrescentar: «mas também clarificado». Segmentos dispersos da interpretação, sugerida por inquisidores, pregadores, canonistas, podem fornecer-nos elementos preciosos, que irão preencher as lacunas da nossa investigação. Vou dar-vos outro exemplo. O frade dominicano Johannes Herolt incluía na sua colecção de sermões uma longa lista de gentes supersticiosas. Entre elas, «os que acreditaram (*credunt*) que durante a noite Diana, em vernáculo chamada Unholde, quer dizer, *die selige Frawn* (as mulheres abençoadas), marcha de noite com o seu exército, percorrendo grandes distâncias (*cum exercitu suo de nocte ambulat petmulta spacia*)». Esta citação foi extraída de uma edição dos *Sermones* de Herolt, impressa em Colónia, em 1487. Edições mais tardias, publicadas em Estrasburgo, depois de 1478, e em 1484, acrescentariam aos sinónimos de Diana os de *Fraw Berthe* e *Fraw Helt* (como substitutos de Unholde)¹⁹. O texto de Herolt repercutia obviamente o famoso *Canon episcopi*: há mulheres que «*credunt se er profitentur nocturnis horis cum Diana paganorum dea et innumera multitudine mulierum equitare super quasdam bestias, et multa tetraurum spatia in tempestae noctis silencio pertransire...*» (acreditam e confessam em horas nocturnas montarem certos animais com Diana, deusa dos pagãos, e com uma enorme quantidade de mulheres percorrerem, no silêncio da noite, grandes

¹⁹ J. Herolt, *Sermones de tempore* (serm. 41). Também conferi as seguintes edições: Nuremberga, 1480, 1481, 1496; Estrasburgo, 1499, 1503; Ruão, 1513.

espaços de terra...)²⁰. Mas Herolt não citou o texto do *Canon* literalmente: usou-o como quadro de referência, ora suprimindo, ora acrescentando pormenores com base na sua experiência pessoal, no seu trabalho de campo, por assim dizer. A alusão a montarem certos animais desapareceu; foram incluídos sinónimos de Diana, de tradição alemã, não só pelo autor mas também pelos editores; a Diana, por seu lado, foi atribuído um exército (*cum exercitu suo*). O último pormenor é aquele que mais me intriga. Não consegui encontrar-lhe qualquer paralelo, nem em textos clássicos, nem em textos medievais. Pode, no entanto, explicar-se facilmente no contexto do folclore europeu, relacionado com as crenças de Wild Horst ou Wild Hunt²¹. No texto de Herolt, Diana aparece-nos como condutora de um exército de almas penadas. Eu viria a tomar este pormenor, numa data bastante anterior, como prova da hipótese por mim formulada de uma relação entre este estrato de mitos pré-sabáticos, já registados no *Canon episcopi*, e o mundo dos mortos²². Pode criticar-se o facto de o meu quadro de referências ser coincidente com o de inquisidores ou pregadores como Johannes Herolt, só que eles não eram intelectuais inocentes: tentavam, muitas vezes com sucesso, induzir as pessoas a acreditar que o que eles ensinavam era a verdade. Será que esta continuidade entre provas e interpretações primitivas quer dizer que nos deixamos inevitavelmente enredar na teia de categorias que os antigos antropólogos — pregadores e inquisidores — usavam?

Esta questão reflecte, a um nível mais circunscrito, o tipo de objecto do cepticismo extremista que referia anteriormente. Deste modo a crítica da «falácia referencial» perderia as suas implicações epistemológicas universais, apontando só para algumas características específicas do material de investigação com que estou a trabalhar. Mas nem sequer este cepticismo moderado se justifica. Podemos testar as nossas interpretações num contexto comparativo que é muito mais lato do que o contexto de que os inquisidores dispu-

²⁰ Tradução inglesa de J. B. Russel, *Witchcraft in the Middle Ages*, Itaca e Londres, 1972, p. 76.

²¹ Ver, entre outros, A. Endrer, *Die Sage vom wilden Jagd*, Frankfurt, a. M., 1933; K. Meissen, *Die Sagen vom Wenden Heer und Wilden Jager*, Munique, i. W., 1935.

²² C. Ginsburg, «Prompts sur le sabbat», in *Annales ESC*, 39, 1984, p. 341 ss.

nam. Além disso, podemos tirar partido daqueles casos preciosos em que a ausência de comunicação entre juízes e réus permitia, um tanto paradoxalmente, o aparecimento de um verdadeiro diálogo — no sentido bakhtiniano de choque de vozes contraditórias. Fiz referência ao caso dos *benandanti* e considere-o «excepcional». Não é, no entanto, único: a valiosa documentação sobre as *donne di fuori* (mulheres de fora) sicilianas, encontrada em arquivos espanhóis, há alguns anos, pelo folclorista dinamarquês Gustav Hennigsen, demonstra que, na Europa do século XVI, havia registros de outros casos de crenças ainda não atingidas pelos estereótipos inquisitoriais²³. De qualquer modo, a relativa ocorrência de um fenómeno não pode ser interpretada como indicador da sua relevância histórica. Uma leitura atenta de um número relativamente pequeno de textos respeitantes a uma crença determinada pode, a meu ver, dar mais frutos do que um amontoado de documentação repetitiva. Para bem ou para mal, os historiadores, que estudam as sociedades do passado, não podem apresentar o mesmo tipo de elementos de prova que os antropólogos apresentam, ou que os inquisidores apresentaram. Mas, para a interpretação desses elementos, eles têm algo a aprender com ambos.

²³ G. Hennigsen, «The Ladies from Outside: Fairies, Witches and Poverty», in *Early Modern Sicily*, a ser publicado nas actas do colóquio sobre feitiçaria realizado, em Estocolmo, em 1984.

CAPÍTULO VIII

*Ekphrasis e citação**

1. Normalmente, os histotiadores não se mostram muito interessados em explorar as implicações teóricas do seu trabalho. Os colaboradores de jornais como *History and Theory* são a maior parte das vezes recrutados entre os filósofos, que debatem questões de história de um ponto de vista um tanto distanciado, dado que estão mais familiarizados com livros de história do que com a prática efectiva da investigação histórica. Por outro lado, as reflexões sobre metodologia, mesmo dirigidas por historiadores contemporâneos, parecem às vezes ingénuas ou confusas a espíritos filosoficamente formados. Este divórcio entre a prática e a teoria explica porque certas discussões sobre conceitos tais como causalidade, narração, etc., são — com algumas excepções — um pouco decepcionantes.

Como Marcel Granet costumava dizer, jogando com a etimologia grega da palavra «mérodo», «la méthode, c'est le chemin après qu'on l'a parcouru»¹. Para dizer algo de significativo sobre o método histórico deveriam analisar-se não só os resultados finais mas também o caminho que se percorreu para chegar a eles. Se assim não for, surgirá uma imagem distorcida do trabalho dos historiadores — ou demasiado pura, ou demasiado simplista, ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Depois do aparecimento, em 1942, do ensaio de Hempel *The Function of General Laws in History*, muitos artigos e muitos livros têm sido escritos discutindo a questão de saber se os juízos do historiador implicam algum princípio de generalização que possa fundamentar o carácter científico da história. Tais discussões têm sido normalmente baseadas em frases, suposta-

* Versão remodelada de um trabalho anteriormente publicado em *Tijdschrift voor Filosofie*, 50, 1988, pp. 3-19.

¹ Citado por G. Dumézil in *Georges Dumézil*, Paris, 1981, p. 25.

mente típicas, extraídas de livros de história bem conhecidos — sem curar de saber que espécie de investigação concreta está por detrás deles. Mais recentemente, foi sugerida uma abordagem semelhante da metodologia histórica, partindo, um tanto paradoxalmente, de pressupostos diferentes, para não dizer opostos. Um ensaio como o de Hayden White, «The Burden of History», publicado, em 1966, em *History and Theory*, pode ser retrospectivamente encarado como um sintoma do aparecimento de uma nova atmosfera intelectual. «Este campo supostamente neutro entre a arte e a ciência», escreveu White, «que muitos historiadores do século XIX ocuparam com tanta autoconfiança e tanto orgulho, dissolveu-se com a descoberta da natureza criativa que é comum às realizações da arte e da ciência.»² O pêndulo tinha começado a deslocar-se do neopositivismo para uma atitude agressivamente antipositivista: mas a ênfase estava ainda (e até com intensidade maior) no produto literário final da actividade do historiador. Alguns anos mais tarde, em 1973, Hayden White tentou demonstrar, no seu livro *Metahistory*, que as obras históricas escritas por Micheler, Ranke, Marx, Tocqueville, Burckhardt, tinham sido inspiradas por modas especificamente literárias. «Todos os grandes historiadores e filósofos da história que tenho estudado», lemos no final do livro de White, «revelaram um talento para a narrativa histórica ou uma firmeza de visão que tornaram a sua obra um sistema de pensamento eficazmente fechado, incomensurável com quaisquer outras que surgissem em oposição a ela.»³ A partir do momento em que White decidiu não fazer caso da interacção entre «imaginação histórica» e prova histórica, entre um artefacto literário e história como actividade de investigação, a sua conclusão não era imprevisível.

2. White gosta de nos lembrar que todo o trabalho histórico é «uma estrutura verbal na forma de um discurso em prosa narrativa»⁴. Nós preferiríamos evocar aquele famoso passo da *Poética* em

² Cf. H. White, «The Burden of History», in *History and Theory*, V, 1966, pp. 111 ss., particularmente p. 112.

³ *Idem*, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, 1973, p. 432.

⁴ *Ibidem*, p. 1X

que Aristóteles faz notar que Heródoto poderia ter escrito em verso sem deixar de ser um historiador — na medida em que fez sobre a realidade afirmações que considerava verdadeiras.

Hoje em dia palavras como «verdade» (ou «realidade») estão fora de moda. Os historiadores aprenderam com os filósofos, os críticos literários e os antropólogos simbolistas a evitar toda a espécie de ingenuas «falácias referenciais». A distinção entre narrativas de ficção e narrativas históricas está a tornar-se cada vez mais confusa. Muitas objecções, tanto de natureza intelectual como moral, se têm levantado contra esta atitude neocéptica. Não simpatizo com ela, mas, como disse uma vez Bertolt Brecht ao seu amigo Walter Benjamin, «devemos avançar partindo de más coisas novas, não de coisas boas do passado». Neocépticos ou derrotistas obrigam os historiadores a olhar mais de perto para alguns dos pressupostos fundamentais do seu trabalho.

3. A nível formal, não há a menor diferença entre uma frase falsa e uma frase verdadeira. O mesmo pode dizer-se quanto à relação entre as narrativas de ficção e as narrativas históricas. As potencialidades literárias desta analogia foram brilhantemente exploradas por Roger Caillois num conto (*Ponce Pilate*, 1961) centrado sobre as incertezas morais sentidas por Pilatos durante a longa noite que passou antes do julgamento de Cristo. Para convencer Pilatos a condenar Cristo à morte, uma das personagens fez uma longa série de profecias, incluindo igualmente acontecimentos importantes e triviais (todos verdadeiros) que se seguiriam à morte de Cristo. Por fim, inesperadamente (pelo menos para o leitor), Pilatos decide libertar Cristo. Os seus discípulos repudiam-No, e toda a história do mundo segue um caminho diferente. A contiguidade entre ficção e história cria um efeito de estranheza inquietante, que faz lembrar aqueles quadros de Magritte que mostram sem interrupção uma paisagem e o seu reflexo num espelho partido.

Dizer que um texto histórico, como narrativa que é, partilha alguns elementos com um texto de ficção não passa de um truismo. É muito mais interessante, penso eu, dar um passo em frente procurando indagar porque se percebem como reais os factos contidos num texto histórico. Este efeito é normalmente produzido por elementos que tanto podem ser extratextuais como textuais. Concentrar-me-ei sobre os últimos, tentando apresentar alguns dispositi-

vos, sugeridos por convenções literárias, com os quais historiadores clássicos e historiadores modernos procuraram produzir aquele *effet de vérité* que tem sido encarado como elemento inerente ao seu trabalho.

4. Tomemos um fragmento das *Histórias*, de Políbio (XXXIV, 4, 3), citado por Estrabão. No intuito de demonstrar a veracidade de Homero, Políbio escreve: «Agora o fim almejado pela história é a verdade, e assim vemos o poeta a mencionat no *Catálogo dos Navios* os aspectos peculiares de cada lugar, dizendo de uma cidade que é «rochosa», de outra que está «na fronteira», de outra que «tem muitos pombos», de outra que está «à beira-mar»; e o fim que pretendeu atingir com a localização é a vivacidade, como nas suas cenas de combate, enquanto o fim do mito é agradar ou maravilhar...» Na oposição entre história e mito, portanto, Homero está seguramente no campo da história (e da verdade), porque o objectivo (*telos*) da sua poesia é a «vivacidade» (*enargeian*).

Em alguns manuscritos encontra-se *energeian* em vez de *enargeian* (sendo o último, em conformidade com o texto, uma alternativa muito mais convincente⁵). A mesma confusão ocorre na tradução manuscrita dum passo da *Retórica*, de Aristóteles (10 b, 36), assim como em algumas discussões dos séculos XVI e XX⁶. As duas palavras, todavia, nada têm de comum: *energeia* significa «acto, ac-

⁵ Cf. F. W. Walbank, *A Historical Commentary on Polybius*, III, Oxford, 1979, p. 585 (baseado em P. Pédech, *La méthode historique de Polybe*, Paris, 1964, p. 583, nota 389); *idem*, *A Historical Commentary*, cit., II, Oxford, 1967, p. 496 (e P. Pédech, *La méthode*, cit., p. 258, nota 19). Ver, contudo, A. Roveri, *Study su Polibio*, Bolonha, 1964, pp. 75-77, e acima de tudo G. Schepens, «Emphasis und enargeia in Polybios' Geschichtstheorie», in *Rivista storica dell'antichità*, 5, 1975, pp. 185-200. Para uma leitura diferente de XXXIV, 4, 3, de Políbio (*energeia* em vez de *enargeia*), cf. K. Sacks, *Polybius on the Writing of History*, Berkeley, 1981, p. 154, nota 80.

⁶ Cf. A. Wartelle, *Lexique de la «Rhétorique» d'Aristote*, Paris, 1982, pp. 142, 144; P. Pirani, *Dodici capi pertinenti all'arte storica del Mascardi*, Venezia, 1646, pp. 56, 84 (possivelmente um erro de impressão); S. Leontief Alpers, «Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, p. 194, nota 18, deturpado por F. Junius, *The Painting of the Ancients*, Londres, 1638, p. 300 (*energia*): mas veja-se o texto original, *De pictura veterum*, Amsterlão, 1637, p. 185 (*enargeia*).

tividade, energia»; *enargeia* significa «clareza, nitidez, vivacidade». O papel fundamental desempenhado pela tradição aristotélica na formação do nosso trabalho intelectual explica a sobrevivência de *energeia* em tantas línguas europeias (*energia*, *énergie*, *energy*, etc.). *Enargeia*, pelo contrário, deixou de ser uma palavra viva. Tentemos reconstituir o seu significado — ou melhor, o conjunto de significações que lhe estão ligadas.

Em Homero não se encontra *enargeia* mas *enarges* — um adjetivo referido à «presença manifesta» dos deuses (Il., XX, 131; *Od.*, XVI, 161), e relacionado com *argos*, significando por sua vez «branco, claro» — como um ganso, como um boi — ou «ligeiro». Segundo Pierré Chantraine, «il faut admettre à l'origine une notion qui exprime la blancheur éclatante de l'éclair et en même temps la vitesse⁷». Consoante os contextos, *enarges* pode ser traduzido por «claro» ou até «evidente». Tal como *enargeia*, está sempre referido ao campo da experiência directa. Tomemos um outro fragmento de Políbio (XX, 12, 8): «Avaliar as coisas a partir do que se ouviu dizer não é o mesmo que avaliá-las a partir do que efectivamente se presenciou. Há nisto uma grande diferença. Em todos os assuntos, uma certeza fundamentada no testemunho dos olhos (*he kata ren enargeian pistis*) é duma enorme importância.» Comparando este passo com o de Homero acima referido pode-se ver: 1) que em ambos os casos se presume um contexto relacionado com o conhecimento histórico; 2) que em ambos os casos se toma *enargeia* como garantia da verdade histórica.

Supunha-se nos tempos clássicos que um historiador transmitia a verdade do que dizia fazendo uso da *enargeia* para sensibilizar e persuadir o leitor. *Enargeia* era, de facto, um conceito técnico: segundo o autor do tratado *Do Sublime* (XV, 2), a palavra define a aspiração específica dos oradores, naquilo que os distingue dos poetas, que procuram antes fascinar. Na tradição retórica latina encontramos várias tentativas de traduzir o termo grego *enargeia*. Quintiliano (*Institutio Oratoria*, IV, 2, 63) sugere como equivalente «evidentia in narratione», «viveza na narrativa». Tanto

⁷ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, I, Paris, 1968, p. 104. Veja-se também D. Mulder, «Götteranrufungen in Ilias und Odyssee», in *Rheinische Museum*, 79, 29 ss. *Enargo* não é mencionado por Ch. Mugler, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs*, Paris, 1964.

quanto me é dado petceber, explica ele, «euidencia in narratione ... est quidem magna uirtus, cum quid ueri non dicendum, sed quodam modo etiam ostendendum est (viveza na narrativa... é, sem dúvida, uma grande qualidade sempre que algo de verdadeiro deve ser não apenas dito mas, de certo modo, mostrado)». Outro passo (VI, 2, 32), observa que Cícero usava, como sinónimos de *enargeia* «inlustratio et euidencia... quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur (que parece não tanto dizer como tornar real e cujo efeito não é diferente do que teríamos se estivéssemos fisicamente presentes)»⁸. De facto, Cícero (*Partitiones Oratoriae*, 20) define *inlustris*... oratio como «haec pars orationis, quae rem constituat paene ante oculos (esta característica do discurso que quase põe as coisas diante dos olhos)». O autor anónimo da *Rhetorica ad Herennium* (IV, 68) usava termos semelhantes para definir *demonstratio*: «*Demonstratio est, cum ita uerbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur... Statuit enim tem totam et prope ponit ante oculos.*»

Demonstratio. Os equivalentes da palavra latina nas modernas línguas europeias — demonstração, *démonstration*, *dimostrazione*... — oculam o seu núcleo retórico sob um véu euclidiano. Podemos ver, no entanto, que *demonstratio* implicava o gesto do orador apondo para um certo objecto inexistente, tornado visível — *enarges* — ao seu auditório através do poder quase mágico das suas palavras⁹. De modo semelhante, o historiador estava apto a transmitir a sua própria experiência — directa, como testemunha, ou indirecta — pondo uma realidade invisível debaixo dos olhos dos seus leitores. *Enargeia* era um meio de realizar *autopsia*, ou seja, visão directa, pela acção do estilo¹⁰.

5. Também o autor do famoso tratado *Do Estilo* — Demétrio, durante muito tempo identificado com «Demetrius Falereus» —

⁸ Cf. Quintiliano, *Institution Oratoire*, tomo IV, livros VI e VII, ed. por J. Cousin, Paris, 1977, pp. 194-195 (o editor assinala justamente o papel desempenhado pelo conceito de *enargeia* no pensamento histórico grego e romano).

⁹ Cf. J. de Romilly, *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge, Mass., 1975.

¹⁰ Cf., sobre este conceito, G. Schepens, *L'«autopsie» dans la méthode des historiens grecs du V^{me} siècle avant J. C.*, Bruxelles, 1980.

escreveu um longo trecho sobre *enargeia*¹¹. Este efeito estilístico, diz ele, nasce «duma narração exacta, que não descuida nenhum pormenor e que não suprime nada». Citando uma comparação de Homero (Il., XXI, 257), explica que «a comparação deve a sua vivacidade (*enargeia*) ao facto de todas as circunstâncias concomitantes serem mencionadas e nada ser omitido». Mais tarde, porém, Demétrio alargou a sua definição, notando que mesmo as palavras cacofónicas ou onomatopaicas, como as usadas por Homero, eram exemplos de «vivacidade». Comentários deste tipo não deixam de estar relacionados com o tema de que estamos tratando — a história e os seus métodos. A identificação entre *enargeia* e acumulação de pormenores lança uma luz inesperada sobre aquela aspiração peculiar ao historiador grego: ter registado todos os acontecimentos (ou todos os acontecimentos relevantes) na sua narrativa. Numa sociedade sem arquivos, em que a cultura oral desempenhava ainda um papel predominante, Homero proporcionava aos historiadores um modelo, não só estilístico mas também cognitivo¹².

Podemos lembrar aqui o famoso capítulo que abte aquele livro fecundo, *Mimesis*, em que Erich Auerbach confrontava dois tipos diferentes de narrativa: a abundância analítica de Homero e a sobriedade sintética da Bíblia. O papel desempenhado pelo estilo narrativo de Homero no aparecimento de uma nova maneira de representar o corpo humano, assim como no aparecimento da história como género literário específico, foi posto em evidência, respectivamente, por Ernst Gombrich e Hermann Strasburger¹³. Este último realçou nitidamente as implicações teóricas da *enargeia*¹⁴. Segundo

¹¹ Cf. W. R. Roberts, *Demetrius on Style*, Hildesheim, 1969 (1.^a ed. 1902), pp. 209 ss. Veja-se também D. M. Schenkeveld, *Studies in Demetrius on Style*, Amsterdão, 1964, p. 61; B. Weinberg, «Translations and Commentaries of Demetrius on Style to 1600: a Bibliography», in *Philological Quarterly*, XXX (Outubro de 1951), n.º 4, pp. 353-80; *Catalogus translationum et commentariorum...*, ed. por P. O. Kristeller e F. E. Cranz, II, Washington DC, 1971, pp. 27-41 (B. Weinberg); G. Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, Roma, 1980.

¹² Cf. L. Canfora, *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Bari, 1972.

¹³ Cf. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres, 1962, pp. 110 ss.

¹⁴ Cf. H. Strasburger, *Die Wesensbestimmung der Geschichte durch die antike Geschichtsschreibung*, Wiesbaden, 1978 (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt/Main, Band 5., Jahrgang, 1966, Nr. 3), pp. 78, nota 1, 79, nota 3. Numa perspectiva mais limitada, veja-se E. Burk, *Die Erzählungskunst des T. Livius*, Berlin, 1934;

ele, o conceito adquiriu na época helenística um significado novo, mais técnico, quando historiadores como Durius de Samos e o seu continuador Filarcos criaram uma nova espécie de historiografia, inspirada nos poetas trágicos e centrada nos efeitos miméticos¹⁵.

6. Até agora, a *enargeia* tem surgido como um conceito situado na fronteira entre a historiografia e a retórica. A esta área semântica há que acrescentar a pintura, é o que se pode inferir duma comparação existente num diálogo de Platão, *o Político*: «...A nossa conversa, tal como o retrato de uma criatura viva, parece ter um esboço bastante bom, mas não ter ainda recebido a vivacidade (*enargeia*) que lhe vem dos pigmentos e da combinação das cores.» Estas implicações específicas e quase técnicas da *enargeia* tessalam plenamente de um outro texto: um passo extraído das *Imagens*, de Filóstrato, *o Jovem*, uma série de descrições (*ekphrasais*) de objectos artísticos, reais ou fictícios. Uma delas, um escudo representando Pirro, supunha-se imitar o primeiro espécime deste género literário: a descrição feita por Homero do escudo dado a Aquiles. «E se tu notares também», escreveu Filóstrato, «o rebanho de vacas que se encaminha para o pasto seguido pelos pastores, não te vais de certo maravilhar do colorido, embora todo o quadro seja feito de ouro e estanho; mas o facto de poderes como que ouvir as vacas mugindo na pintura e de o rio, em cujas margens estão as vacas, parecer que emite um som de água caindo — não é isso o cúmulo da vivacidade?»

Esta pergunta retórica pode ser equiparada a um gesto retórico

G. Avenarius, *Lukians Schrift zur Geschichtsschreibung*, Meisenheim/Glan, 1956, pp. 130 ss. *Enargeia* é mencionada em J. Martin, *Antike Rhetorik*, Munique 1974, pp. 252-53, 288-89. Para uma análise mais completa veja-se H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munique, 1960, pp. 810-819. Veja-se também G. Zanker, «Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry», in *Rheinisches Museum*, NF 124, 1981, pp. 296-311; P. Galand, L'«enargia» chez Politien, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLIX, 1987, pp. 25-53 (ambos muito úteis embora não tratem de historiografia). Sobre as implicações filosóficas da *enargeia*, cf. A. A. Long, «Aisthesis, Prolepsis and Linguistic Theory in Epicurus», in *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Londres, 18, 1971, pp. 114-133.

¹⁵ Além de H. Strasburger, *Die Wesensbestimmung*, cit., veja-se a discussão entre G. Schepens, *Emphasis*, cit., e K. Sacks, *Polybius*, cit., p. 149 ss. Bibliografia recente sobre Durio em B. Gentili-G. Cessi, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Bari, 1983.

— uma *demonstratio* apontando um objecto invisível — tornado visível, palpável, até ao «cúmulo da *enargeia*», pelo poder da *ekphrasis*. Podemos agora perceber porque é que Plutarco, no seu tratado *Sobre a Fama dos Atenienses*, pôde compatar uma pintura de Eufanor, representando a batalha de Mantinea, com a descrição da mesma batalha feita por Tucídides. Depois de ter louvado deste último a «vivacidade pictórica» (*graphike enargeia*), Plutarco demonstra-se a explicar as implicações teóricas desta comparação. Comentando o famoso dito de Simónides sobre «a pintura (como) poesia que não fala e a poesia (como) pintura que fala», escreve: «Quanto às acções que os pintores representam como se estivessem a decorrer, nã-las e regista-las a literatura depois de terem decorrido. Mesmo quando o artista, com a cor e o desenho, e o escritor, com as palavras e as frases, representem os mesmos objectos, diferem todavia no material utilizado e no modo de figuração: e apesar de tudo o objectivo final desejado é um só e o mesmo para ambos; e o mais eficiente historiador é aquele que, através de uma vívida representação das emoções e dos caracteres, faz que a sua narrativa se padeça com uma pintura. É fora de dúvida que Tucídides se esforça constantemente por transmitir esta vivacidade (*enargeia*) aos seus escritos, sendo o seu desejo fazer do leitor uma espécie de espectador e produzir vivamente naqueles que se interessam pela sua narrativa os sentimentos de assombro e consternação que foram sentidos por quem esteve presente.»

7. A atitude de Plutarco relativamente à *ekphrasis* enquanto aspiração da narrativa histórica tem sido ultimamente abonada pelas maiores autoridades em historiografia clássica. Segundo Hermann Stasburger, *ekphrasis* era um conceito que cobria uma área muito vasta, na medida em que incluía não só as patéticas cenas de batalha ou a descrição da peste em Atenas feita por Tucídides, mas também descrições geográficas e etnográficas — *ekphrasais tou topou*¹⁶. Como vimos, a *enargeia* era a aspiração da *ekphrasis* e a verdade o efeito produzido pela *enargeia*. A sequência era a seguinte: narrativa histórica — descrição — vivacidade — verdade. Poderíamos resumir a diferença entre o nosso conceito de história e o conceito clássico notando que, de acordo com Strasburger, a verdade histórica

¹⁶ Cf. H. Strasburger, *Die Wesensbestimmung*, cit., p. 80, p. 87, nota 3.

dependia da *euidentia* (tradução latina de Quintiliano para o termo *enargeia*) e não da *evidence* (ingl. «prova»).

A prova de que não estou a exagerar pode encontrar-se num passo notável de Quintiliano (*Institutio Oratoria*, IV, 2, 64-65). Alguém objectava, diz ele, contra o uso da *euidentia in narratione* «quia in quibusdam causis obscuranda ueritas esset. Quod est ridiculum: nam qui obscurare uult, narrat falsa pro ueris, et in iis quae narrat debet laborare ut uideantur quam euidentiissima (porque em certos casos é de desejar que a verdade seja obscurecida, o que é absurdo: quem quer obscurecer narra coisas falsas em vez das verdadeiras e aquelas que narra tem de esforçar-se por que elas pareçam o mais vivas possível)». Esta análise franca, mesmo cínica, poderia em princípio deslocar-se dos advogados para os historiadores. A estreita relação entre a história e a retórica não significava que a reacção do auditório devesse ser o último critério de verdade. Implicava, no entanto, que a verdade era, antes de mais nada, matéria de persuasão só marginalmente relacionada com um teste objectivo de realidade.

8. Esta conclusão teria sido óbvia para os historiadores que, a partir do século XVI, se consideravam herdeiros de Heródoto, Tucídides ou Tito Lívio. Num certo sentido, não há muito tempo que ela começou a ser objecto de repulsa para nós. A existência duma descontinuidade, tanto em métodos como em objectivos, entre a moderna e a antiga historiografia só foi claramente percebida no século XIX. Arnaldo Momigliano observou que os historiadores gregos e romanos «exploravam um campo limitado, correspondente ao que hoje chamamos história política e militar, com a quase total exclusão de factos económicos, sociais e religiosos. Além disso, as suas atenções estavam centradas na história coeva ou na história do passado recente; e as suas técnicas de investigação envolviam uma acentuada preferência pela observação directa no estudo do presente e pela tradição oral no estudo do passado. Quando um historiador clássico deixava de ser um inquiridor independente de coisas vistas ou ouvidas, tendia a tornar-se um compilador de historiadores precedentes. A pesquisa em arquivos era praticada raramente e de modo não sistemático por historiadores clássicos»¹⁷.

¹⁷ Cf. A. Momigliano, «Popular Religious Beliefs and the Late Roman

Entendia-se, especialmente na Grécia, que o historiador era antes de mais nada uma testemunha, tão perto quanto possível dos acontecimentos de que falava; a ênfase sobre a *autopsia*, sobre a visão directa, significava que factos baseados em ouvir-dizer eram considerados de natureza inferior. Só nos fins do século XIX é que a diferença entre fontes primárias e fontes secundárias começou a ser objecto de uma destrinça sistemática. Este contributo decisivo para o método histórico — como Momigliano mostrou no seu conhecido ensaio «Ancient History and Antiquarian», publicado pela primeira vez in *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, em 1951 — foi trazido por arqueólogos trabalhando com documentos não literários. Eles reagiram face à crítica dissolvente (e às vezes paradoxal) lançada por cépticos e neocépticos como La Mothe La Vayer contra os historiadores clássicos. Tito Lívio deixava de ser, como tinha sido para Dante muitos séculos atrás, «Livio che non erra», «o Lívio infalível»: medalhas, moedas, estátuas, construções proporcionavam um tipo de documentação muito mais sólido, mais digno de fé do que fontes narrativas eivadas de erros ou mesmo de falsidades. A historiografia moderna, no entanto, surgiu da convergência — conseguida pela primeira vez na obra de Edward Gibbon — de duas tradições intelectuais distintas, baseadas respectivamente na historiografia clássica e na investigação arqueológica.

9. Uma terceira espécie, entretanto, tinha já desempenhado um papel imponente, lançando uma possível ponte entre a história e a arqueologia. Refiro-me à tradição dos anais. Segundo o gramático Vétrio Flaco, citado por Aulo Gélíio (V, 18) «historiam ab annalibus quidam differre eo putant, quod, cum utrumque sit rerum gestarum narratio, earum tamen proprie rerum sit historia quibus rebus gerendis interfuerit is qui narret (há quem ache que a história difere dos anais em que, sendo embora ambos a narração de coisas realizadas, a história diz mais propriamente respeito àquelas coisas

Historians», in *Quinto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, 1975, I, p. 74. Veja-se também «Storia antica e antiquaria. Il posto della storiografia antica nella storiografia moderna. L'eredità della filologia antica e il metodo storico», in *Sui fondamenti della storia antica*, Turim, 1984, pp. 3-88; *idem*, «Storiografia greca. La tradizione e lo storico classico. Il posto di Erodoto nella storia della storiografia», in *La storiografia greca*, Turim, 1982, pp. 3-63, 138-155.

em cuja realização esteve presente aquele que narra». Flaco ainda tinha algumas dúvidas sobre a justeza desta distinção. Ela reaparece alguns séculos mais tarde em Isidoro de Sevilha (*Etymol.*, I, 44): «Historia», diz ele, «est eorum temporum quae uidimus, annales uero sunt eorum annorum quos aetas nostra non uidit.» A história era, certamente, um empreendimento muito mais complexo do que os anais, na medida em que mostrava (como diz Aulo Gélío, invocando a autoridade de Semprônio Asélio) não só o que acontecia mas também «quo consilio quaque ratione (com que fim e por que razão)» acontecia.

Durante o século XVI esta hierarquia começou a ser subvertida: o papel da história foi desvalorizado com a exaltação da importância dos anais. Um dos mais antigos exemplos desta atitude é-nos dado por Sperone Speroni. Nascido em Pádua, conhecido como autor de uma única tragédia, *Canace*, e também como comentador da *Poética* de Aristóteles, Speroni foi na sua juventude um discípulo do famoso filósofo mantuano Pedro Pomponazzi. Num longo diálogo *Acerca da História*, publicado postumamente em 1596, Speroni imaginava uma discussão entre Silvio Antoniano (humanista e, mais tarde, cardeal), Paulo Manuzio (filho do famoso editor veneziano) e um jovem de nome Gerolamo Zabarella, presumivelmente relacionado com Giacomo, o conhecido professor de filosofia aristotélica na Universidade de Pádua. Na parte mais interessante do diálogo, Zabarella dá notícia detalhada de um comentário histórico não publicado, escrito por Pomponazzi muitos anos antes: um texto que tinha permanecido ignorado dos discípulos de Pomponazzi, mesmo dos que lhe eram mais chegados (incluindo o cardeal Gaspar Contarini)¹⁸. Uma cópia deste comentário foi dada a Zabarella por um outro aluno de Pomponazzi, ainda vivo (em 86), em Pádua, feita por ele próprio quando jovem¹⁹. Esre

discípulo sem nome era certamente o próprio Speroni: Zabarella actua no diálogo como o *alter ego* do autor. Se os comentários de Pomponazzi estavam de algum modo relacionados com o seu ensino académico sobre Aristóteles, isso não sabemos. Em todo o caso, a tese principal de Pomponazzi não era ambígua: os anais, não obstante a sua rudeza estilística, mereciam ser mais apreciados do que a história, pois que são o verdadeiro fundamento dela. A famosa analogia entre as estátuas de Sócrates e de Sileno, apontada por Alcibíades no *Simpósio* de Platão, era referida por Pomponazzi aos anais, como género literário. O não serem atraentes, devido à rudeza do estilo e à falta de uma real estrutura narrativa, esconde um grande tesouro, algo de mais precioso do que o ouro e as jóias: a verdade. Embora sejam de forma fragmentária, semelhantes, portanto, às ruínas de templos e estátuas romanas, os anais deviam ter preferência sobre as imagens, atraentes mas não dignas de fé, que a história oferece. Terminados os comentários de Pomponazzi sobre a história, seguem-se alusões que não são muito claras. Em todo o caso, a posição de Pomponazzi foi calorosamente apoiada por Zabarella (ou seja, por Speroni). Isso implicava a rejeição de uma imagem rigidamente hierárquica da realidade, centrada na retórica. A um pomposo elogio da linguagem como o mais esplendoroso instrumento dado aos seres humanos seguia-se, no *Diálogo sobre História*, de Speroni, a surpreendente observação de que «língua» não era apenas o grego e o latim, mas também os obscuros dialectos falados em lugares como Valtellina ou Valcamonica. Aqui reconhecem-se as ideias de Pomponazzi. Como se pode ver no diálogo de Speroni *Sobre as Diferentes Línguas*, ele costumava dizer que Aristóteles

rido implica que Speroni (nascido em 1500) estava em 1586 a trabalhar na primeira parte de *Dell'istoria*: ver as observações do editor em S. Speroni degli Alvarotti, *Opere... tratte da' mss. originali*, Veneza, 1740, II, p. 328; V, p. XLIX. Uma alusão a Ticiano no pretérito («come Titian solea...», p. 327) parece implicar a data da morte de Ticiano — 1576 — como *terminus post quem*: o passo está omisso em *Vat. lat.* 6528, uma miscelânea que inclui (cc.135 r., 155 r.) uma curta, e provavelmente anterior, versão de *Dell'istoria*, que não foi identificada nem por B. Weinberg (*A History*, cit., I, p. 14) nem por P. O. Kristeller (*Iter italicum*, II, Leiden, 1967, p. 340), que se apoia em Weinberg. Um fragmento de um diálogo sobre história entre Gaspar Contarini e Trifon Gabriele (ver *Opere*, cit., II, pp. 345-350) está relacionado com uma obra anterior sobre o mesmo assunto, mencionada por Speroni na sua *Apologia* (escrita em 1574: ver *Opere*, cit., I, p. 353) e provavelmente perdida.

¹⁸ Um tanto surpreendentemente, esta obra perdida não foi objecto de atenção por parte de estudiosos de Pomponazzi, tais como B. Nardi ou P. O. Kristeller.

¹⁹ Cf. Speroni, *Dialogi*, Veneza 1596, pp. 361-502, especialmente pp. 372-373. Esta edição póstuma (Speroni morreu em 1588) incluía muitos diálogos não publicados. B. Weinberg, não conseguindo encontrar «nenhum fundamento para atribuir uma data aproximada», admitiu que *Dell'istoria* tivesse sido escrita muitos anos antes (*A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1963, I, pp. 341-42). Na realidade, porém, o passo acima refe-

deveria ser traduzido em lombardo para o tornar acessível a um público mais vasto e menos selectivo.

As ideias de Pomponazzi sobre a história parecem ter sido tão pouco convencionais como o eram sobre outros assuntos, tais como as línguas, a imortalidade ou os prodígios religiosos do espírito. O seu primeiro discípulo, Sperone Speroni, tomou por vezes uma posição moderada: sobre os discursos, por exemplo. Seguindo o exemplo de Tucídides, os historiadores do século XVI que tinham formação humanista costumavam incluir nas suas obras longos e cerimoniosos discursos atribuídos a generais, embaixadores, reis. Uma vez que a historiografia era concebida como um empreendimento eminentemente retórico, os discursos eram encarados como o ponto alto de uma obra histórica correcta. A insegurança de Speroni relativamente a este assunto é ríptica da sua atitude perante a retórica. Em certo sentido, diz ele, os discursos de ficção não fazem parte da tarefa do historiador: mas podem ser admitidos na sua função ornamental, como as estátuas e os frescos que adornam os muros dum edifício. Deve ser claro, no entanto, que o historiador encara estes discursos como realizações reais, não como transcrições de palavras realmente pronunciadas por generais no campo de batalha — caso em que ninguém acreditaria nelas. É óbvio o valor sintomático desta posição. Dir-se-ia que Speroni acreditava que havia uma obrigação moral associada aos sinais de citação: estes deviam ser inequívocos, na medida em que se supõe transmitirem uma verdade que não pode ser alterada. Os discursos de ficção, portanto, podiam ser tolerados nas obras históricas como exercícios retóricos, mas completamente banidos pelas duras regras da tradição dos anais.

10. Como já se deve ter reparado, esrou a sugerir um confronto entre a *enargeia* e os sinais de citação. Ambos podem ser encarados como dispositivos destinados a produzir um *effet de vérité* que lhes é próprio. O primeiro estava relacionado não só com a persuasão retórica mas, pelo menos indirectamente, com uma cultura centrada na oralidade e no gesto. O segundo era, por sua vez, o produto duma cultura largamente dominada pela imprensa — eventualmente reforçada por outros elementos.

Como já vimos, anais e história foram tomados como dois géneros literários diferentes, sendo o primeiro — especialmente por

que situado na Antiguidade — mais próximo da erudição do que da retórica. Na introdução geral aos seus *Annales Ecclesiastici*, publicados pela primeira vez em 1588, Baronio declara ter rejeitado o costume, generalizado entre os historiadores pagãos, de incluir longos discursos fictícios, cheios de ornamentos retóricos, uma vez que desejava seguir o conselho de Crisostomo: «Sit autem sermo uester: Est est, non non» (Mateus 5, 37)

dos anais (sabemos que alguns anos antes projectara escrever algo diferente, uma *Historia ecclesiastica controuersa*) foi devida a critérios que não eram só literários mas também religiosos. Por razões semelhantes decidiu citar, sempre que possível, os termos exactos de antigas fontes, não obstante a sua repulsiva falta de elegância («quamuis horridula et incomposita»).

A coexistência entre a piedade cristã e a retórica, entre ser *christianus* e ser *ciceronianus* foi muitas vezes difícil — pelo menos a julgar pelo sonho de São Jerónimo. A decisão de Baronio quanto à rejeição de toda a espécie de discurso fictício fazia claramente parte de uma estratégia geral anti-retórica. Para ele, a busca da verdade não era compatível com um discorrer suave e estilisticamente homogéneo. O efeito dissonante criado pela citação de velhos e obscuros textos era acentuado pelo recurso a notas. Baronio é, sem dúvida, um dos mais antigos historiadores a usar este sistema de referência²¹. Achava que isto era muito mais eficaz do que o sistema tradicional, baseado em longas listas de autores. Os elementos que me autorizam, dizia Baronio, encontrar-se-ão na margem de cada página: não escrevo *doctas fabulas*.

²⁰ C. Baronio, *Annales ecclesiastici*, I, Roma, 1593 (4.ª ed.), intr.: «Relinquemus historice Ethnicis locutiones illas per longiorem ambitum periphrastice circumductas, orationesque summa arte concinnatas, fictas, ex sententia cuiusque compositas, ad libitum dispositas; et Annales porius quam Historiam scribemus.» Um recente estudo sobre Baronio pode encontrar-se em *Baronio storico e la Controriforma*, ed. por R. De Maio, etc., Sora, 1982 (actas de uma conferência).

²¹ Em 1560 isso tinha sido considerado chocante, mesmo se usado por um historiador de antiguidades como E. Pasquier (cf. P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, 1983, pp. 17-18, para o qual Carmine Ampolo gentilmente me chamou a atenção).

11. Em 1636, um tratado sobre história (*Dell'arte historica*) foi impresso em Roma. O autor, Agostinho Mascardi, era, segundo um julgador perspicaz como Gabriel Naude, o mais brilhante entre os escritores romanos do seu tempo. O seu livro, cheio de intuições, discutia o método histórico numa perspectiva estritamente retórica. Não é de surpreender que uma longa secção, comentando passos de Tito Lívio ou de Cúrcio Rufo, fosse consagrada à *enargeia*. A investigação arqueológica e a história eclesiástica daquele tempo estavam ambas naturalmente ausentes do livro de Mascardi. Não menciona *Roma sotterranea*, a obra pósruma do «arqueólogo eclesiástico» Antonio Bosio, que quatro anos antes tinha revelado a incalculável riqueza das catacumbas cristãs. Até os *Annales ecclesiastici* de Baronio, que entretanto se tinham tornado um *best-seller* europeu, eram ignorados por Mascardi. Os erros de Baronio quanto a factos foram denunciados relativamente cedo, bem como a estreiteza da sua perspectiva. Apesar dos seus propósitos, foi muito pronto a acreditar, e também a transmitir, uma boa quantidade de «fábulas doutas», principalmente sobre heréticos, judeus, etc. De certo modo, porém, ele é nosso contemporâneo — muito mais do que Mascardi. Nós continuamos a acreditar que os historiadores devem estar aptos a fundamentar as suas asserções com algum tipo de prova. Ou, se se preferir uma formulação descritiva a uma formulação normativa: nós (incluindo, suponho eu, os neocépticos) ainda acreditamos que os historiadores (incluindo os historiadores neocépticos) só conseguem produzir um *effet de vérité* referindo as suas asserções a algum tipo de prova. A citação (directa ou indirecta) superou a *enargeia* — uma vitória fatal, que poderia ser descrita, em termos bachtinianos, como a vitória de uma atitude dialógica sobre uma atitude monológica²².

É claro que os processos são diferentes, mas o alvo a atingir era o mesmo: produzir um *effet de vérité*. Digo *effet de vérité* em vez de *vérité* para acentuar que a verdade tem sido concebida de diferentes maneiras em diferentes culturas. Mas a distinção entre asserções falsas e asserções verdadeiras — acima de tudo a nível factual —

tem sido sempre, tanto quanto eu sei, um elemento básico de toda a espécie de conhecimento histórico, onde quer que esse conhecimento histórico, como forma de actividade social, tenha sido praticado até hoje.

12. Um velho paradigma, baseado na estreita relação entre história e retórica, foi superado por um paradigma diferente, que é ainda hoje o nosso. *Enargeia* (ou, preferindo, *evidentia*) foi substituído por prova (ingl. *evidence*). Como e quando se realizou esta substituição de paradigmas? Momigliano evidenciou, como já disse antes, o papel desempenhado por aqueles arqueólogos do século XVII que enfrentaram os ataques contra a prova literária lançados pelos cépticos (os chamados pirronistas), mostrando que a prova não literária pode ser usada como base segura para a reconstituição histórica. A pesquisa arqueológica, no entanto, tinha começado pelo menos dois séculos antes. Transportava provavelmente desde o seu começo uma subtil desvalorização dos trabalhos históricos. Seja-me permitido citar algumas passagens de um famoso texto de Manuel Chrysoloras, o erudito grego que veio para a Itália cerca de 1395. Em 1411, depois de ter estado em Roma, enviou uma carta ao imperador João VIII Paleólogo na qual descrevia «arcos triunfais erguidos (pelos Romanos) comemorando os seus triunfos e procissões solenes». Seguiu-se uma longa descrição — uma verdadeira *ekphrasis* — do Arco de Constantino, segundo a tradição clássica. «...Há batalhas de navios, de cavaleiros e infantes, e toda a espécie de armas e engenhos de guerra; e reis capturados (dos Medos, talvez, ou dos Persas ou dos Iberos ou dos Celtas ou dos Assírios), cada um com o seu vestuário próprio... pode-se ver tudo isto nestas figuras como se estivessem realmente vivas, e saber o que cada uma é por meio das inscrições que lá estão. De maneira que é possível ver claramente que armas e que vestuário as pessoas usavam em tempos antigos, que insígnias tinham os magistrados, como era constituído um exército, como se travava uma batalha, como se fazia um cerco, como se dispunha um acampamento...» Eis a conclusão de Chrysoloras: «Pensa-se que Heródoto e alguns outros escritores da história fizeram algo de grande valor quando descrevem estas coisas; mas nestas esculturas pode-se ver tudo o que existia naquelas épocas entre as diferentes raças, e assim aquilo é uma completa e verdadeira história (*historian*) — ou antes não uma

²² Cf. M. Bachtin, «La parola nel romanzo (1934-35)», in *Estetica e romanzo*, trad. it., Turim, 1979, pp. 67 ss., particularmente pp. 133 ss. Veja-se também M. Sternberg, «Proreus in Quotation Land», in *Poetics Today*, 3, 1982, pp. 107-156; B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, Palermo, 1985.

história mas uma visão directa (*autopsian*), por assim dizer, e uma presença (*parousian*) de tudo o que existia em toda a parte naquele tempo.»²³

A sequência *ekphrasis* - *autopsia* - *parousia* — da palavra escrita para a vida real — pretende obviamente realçar a eficácia retórica, a *enargeia* da própria carta. A oposição entre Heródoto e as estátuas do Arco de Constantino, assim como a superioridade atribuída a este, eram mais insólitas. Chrysoloras fazia uso da *ekphrasis*, não como um instrumento da história, mas para exprimir o que os historiadores tinham descuido ou escassamente descrito. A crença na possibilidade de reconstituir o passado como um todo através das potencialidades literárias iria ser superada pela consciência de que o nosso conhecimento do passado é um empreendimento necessariamente desconexo, cheio de lacunas e de incertezas, alicerçado em fragmentos e ruínas.

ÍNDICE DE ARTISTAS

- | | |
|--|--------------------------------------|
| ABILDGAARD, 88 | CANOVA, 88 |
| AGOSTINO, 82 | CAPUA, G. P. Russo de, 13 |
| AMADEO, 67 | CARAVAGGIO, Michelangiolo da, 14, 88 |
| AMATRICE, Cola dell', 13, 42 | CARAVAGGIO, Polidoro da, 40, 44 |
| ANDRIA, Tuccio d', 81 | CARDISCO, Marco, 40 |
| ÂNGELO, Miguel, 37, 38, 39, 43, 46, 47, 60, 66, 88 | CARDUCCI, 90 |
| APELES, 15 | CARPI, Girolamo da, 40, 42, 77 |
| AQUILA, Pompeo dell', 13 | CARRACCI, 16, 88 |
| ASPERTINI, Amico, 44, 58 | CASENTINO, Jacopo del, 61 |
| BAGNACAVALLLO, Bartolomeo da, 44 | CASSIOLI, Amos, 74 |
| BAMBINI, Nicolò, 76, 77 | CELLINI, Benvenuto, 10 |
| BARBAGELATA, Giovanni, 79 | CHIRICO, 93 |
| BAROCCI, Federico, 70 | CIMABUE, 61, 126 |
| BARRY, 88 | CORDISCO, Marco, 44, 81, 82 |
| BASSANO, Jacob de, 12, 13, 17 | CORREGIO, 16, 23 |
| BASSETI, 71 | CORRENTE, 92 |
| BECAFUMI, 41, 56, 58 | CORSO, Nicolò, 81 |
| BELLINI, Giovanni, 85 | CORTIGNOLA, Girolamo da, 44 |
| BELLINO, Gio, 77 | COSIMO, Piero di, 85 |
| BELLORI, G. P., 10, 70 | COZZA, Francesco, 82 |
| BENIVIENTI, Lippo, 61 | CROMA, 76 |
| BERNINI, 88 | DADI, Bernardo, 84 |
| BERTUCCIO, Gio Batista, 72 | DARETTI, Lorenzo, 87 |
| BICCI, Neri di, 85 | DOMINICI, De, 12 |
| BIONDO, Giovanni del, 85 | DONATELLO, 43, 44, 45 |
| BONAGUIDA, Pacino di, 61 | DAVID, Jacques-Louis, 88, 89 |
| BONOMO, Jacobello di, 85 | DOSSI, 77 |
| BONONI, 77 | DUCCIO, 54, 78 |
| BOTICELLI, 45 | DUCROS, Abraham-Louis, 88 |
| BOTTANI, Giuseppe, 24 | DURER, Alberto, 57, 58 |
| BRAMANTE, 67 | ERETRIO, Filiseno, 23 |
| BRUNELLESCHI, Filippo, 45 | FELTRE, Morro de, 43 |
| BUONAIUTTI, 61, 62 | FERRARI, Defendente, 56, 66, 67 |
| CAMPAGNI, Bartolomeo da, 81 | FIARTE, 67 |

²³ Cf. M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971, pp. 149-150 (recto), 80-81 (trad. ingl.).

FIRENZA, Simone, 51
 FOGOLINO, Marcello, 83
 FORTUNY, 91
 FRANCIA, 47
 FRANCIABIGIO, 43
 FRANCO, Battista, 38
 FUSSLI, 88
 GALASSO, 55
 GAMBA, Bartolomeo, 12
 GAROFALO, Benavenuto, 39, 40, 77
 GEMITO, Vincenzo, 91
 GENGA, 58
 GETILESCHI, 71
 GHIRLANDAIO, Domenico, 45, 48, 80
 GIORGIONE, 23, 38, 47, 58
 GIOTTO, 16, 54, 60, 61, 62
 GIOVANNETTI, Matteo, 63, 64
 GIOVENONE, 66
 GOUPIL, 91
 GREGORIO, Goro di, 78
 GUALA, Pier Francesco, 71
 GUERCINO, 84
 GUGLIELMO, 35
 HAYEZ, Francesco, 89
 IMOLA, Innocenzo da, 44
 IVREA, Giacomino da, 50
 JUVARA, Francesco, 82
 LANCONELLO, Cristofano, 72
 LAPPOLI, Giovanni Antonio, 41
 LEONARDO da Vinci, 43, 47
 LIPI, Filippino, 85
 LOMBARDUCCIO di VICO, Niccolò, 81
 LONGHI, Luca de, 42
 LORENZETTI, Ambrogio, 36, 78, 79
 LORENZETTI, Pietro, 36, 37
 LOTTO, Lorenzo, 67, 68, 69, 70, 85
 MACCARI, Cesare, 74
 MANCINI, 91
 MANTEGNA, 77
 MARATTA, Carlo, 18
 MARCA d' ANCONA, Domenico della, 50, 51
 MARINETTI, 92
 MARTINI, Simone, 63, 84
 MASSUCCO, Giovanni, 50
 MAZONE, Giovanni, 79
 MEISSONIER, 91
 MENIGHELLA, 46
 MESSINA, Antonello da, 82
 MESTRE della Santa Cecilia, 61
 MESTRE do Codice di San Giorgio, 61, 63
 MEVALE, Angelucci, 49
 MONOPOLI, Reginaldo Pirano di, 81
 MONTORSOLI, 41
 MORANDI, 92
 MORAZZONE, 71
 MORELLI, Domenico, 91
 MORMANDO, Francesco, 81
 MUSSO, Niccolò, 71
 NASELLI, 77
 NEGRONI, Pietro, 13
 NICOLA, Jacobo di, 81
 NORCIA, Antonio de, 49
 ONOFRIO PENNA, Antonio, 84
 ORTOLANO, 77
 PALERMO, Pavanino da, 82
 PALMA il Giovane, 24
 PAGI, G. B., 10
 PALMEGGIANI, 72
 PARMIGIANINO, 37
 PARRASIO, 15
 PERUCIUS, 78
 PERUGINO, Pietro, 34, 39, 45, 47, 51, 53, 54
 PETRI, Mattia, 82
 PETRUCCIOLI, Cola, 54
 PIAZZETTA, 24
 PIERO DELLA FRANCESCA, 55
 PIETRO, Giovanni di, 48
 PIRANESI, 88
 PISANO, Giovanni, 36, 126
 PISANO, Nicola, 126
 POUSSIN, 88
 POZZOLO, Niccolò, 55
 FONTORMO, Jacobo, 57, 58
 PORDENONE, 56
 RAFAEL, 16, 37, 38, 39, 43, 47, 66
 RAPICANO, Cola, 81
 REMBRANDT, 70
 RICCI, Ubaldo, 18
 RICCIARELLI, Daniele, 41
 ROMANO, Julio, 13
 ROSAI, 92
 ROSELLI, Cosme, 45, 46
 ROSSO, Fiorentino, 58, 60
 RUBENS, Peter Paul, 70
 RUNCIMAN, 88
 SACCHI, 13
 SAN MARCO, Fra Bartolomeo di, 60
 SANTORI, Giacomo, 49, 51
 SARRINO (vide Agostino)
 SARTO, Andrea del, 60
 SCARSELLINO, 77
 SEGANTINI, 91
 SERANGELI, Giacomino, 89
 SERGEL, 88
 SICURO, Jacopo (vide SANTORI, Giacomo)

SIGNORELLI, Luca, 45
 SIMONE di CALVI, Antonio di, 81
 SPAGNA, Lo (vide PIETRO, Giovanni di)
 SPANZOTTI, Martino, 66
 SPARAPANE, Johani, 49
 SODOMA, Antonio, 41
 SOGGI, Niccolò, 38
 SIENA, Niccolò da, 49
 TANZIO da Varallo, 71
 THORWALDSEN, 88
 TICIANO, 13, 24, 56, 58, 68, 77
 TINTORETO, 24, 70, 85
 TORRESANI, Bartolomeo, 51
 TORRESANI, Lorenzo, 51
 TREVISI, Dario, 55
 UDINE, Giovanni de, 38
 VANI, Turino, 81
 VANVITELLI, 87
 VASARI, 11, 18, 23, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 93, 126
 VERONESE, Paolo, 13, 17, 24
 VIGNOLA, 42
 VINCI, Pierino da, 38, 43
 VITALE, 54
 VITERBO, Antonio da, 51
 VITTONI, Bernardo, 86
 VOLPEDO, Pelizza, 91
 VOLTRI, Niccolò da, 81
 WEST, Benjamin, 88
 WICAR, 89
 ZOPPO, Marco, 55

ÍNDICE TEMÁTICO

- ACADEMIAS, 18, 86, 89
 ALQUIMIA, 135, 136
 ALTERNATIVA (*Scarto*), 55, 56, 62, 66, 67, 71, 92 (vide tb. Resistência)
 ARQUIVOS, 173, 174, 201
 de Estado, 176
 privados, 174
 da Inquisição (vide Inquisição, arquivos da)
 italianos, 170, 171
 do Vaticano, 63
 espanhóis, 214
 ARCAÍSMO, 6, 12, 33, 34, 35, 36, 42, 50, 51, 53, 54, 59, 61, 66, 68
 ATRASO ARTÍSTICO, vide Arcaísmo.
 CAPITAL, 13, 14, 16, 17, 18, 47, 53
 capital/cidades súbditas, vide centro/periferia
 CATÁSTROFE, 120, 121
 ecológica, 121, 122, 124
 nuclear, 124
 CENTRO, 5, 6, 7, 26, 28, 32, 40, 55, 58, 62, 74, 78, 82, 88, 91
 centro artístico, 5, 13, 14, 16, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 48, 51, 63, 78, 82, 89, 90
 centro político, 5, 6, 14, 16, 24, 25, 30, 81, 82
 centro/periferia, 5, 7, 13, 14, 16, 17, 29, 30, 33, 35, 36, 47, 48, 51, 52, 53, 55, 62, 65, 71, 73, 74, 75, 77, 79, 82, 86
 centralização (processo de), 48, 53
 novos centros, 27
 policentrismo, 16, 31, 47, 48, 90, 92, 93, 178
 oligocentrismo, 31
 italocentrismo, 58
 CIDADES, 26, 27, 28, 32, 36, 52
 desenvolvimento das, 29
 CONCÍLIO,
 de Calcedónia (451), 146, 149
 de Llerda (524), 146
 de Valência (546), 146
 de Latrão (649), 74
 de Constança (1417), 152, 158
 de Trento (1545-63), 83, 86
 CONCORRÊNCIA
 entre artistas 5, 18, 19, 20, 21, 22, 41, 42, 43, 44, 55
 entre cidades, 55, 56, 77
 CONSUMO ARTÍSTICO, 20, 32, 44, 50, 68, 79, 83
 CULTURA
 carnavalesca, 132, 133
 escolástica, 125
 figurativa, 48, 54, 58, 67
 oral, 221
 material, 172
 periférica, 58, 90
 das classes populares, 135, 141
 das classes superiores, 135, 141
 aculturação, 131
 hegemonia cultural, 78, 86
 subalternidade cultural, 52, 79, 80, 84
 mediadores culturais, 131, 132, 135
 símbolos culturais, 132

DEMOGRAFIA,
 crises demográficas, 171
 expansão demográfica, 128, 130
 demografia histórica, 174
 natalidade, 129, 171
 ESPÓLIO (*spolium*), 152, 153
 direito de espólio, 150
 (vide tb. Saque)
 ESTILO
 artístico, 6, 9, 14, 16
 internacional, 6
 literário, 185, 186, 187, 220
 ESCOLA ARTÍSTICA, 8, 9, 10, 11, 13,
 14, 15, 16
 FEITIÇARIA, 179, 204, 205, 207, 208,
 209, 210
 FRONTEIRA (zonas de), 64, 65
 GOSTO, 34, 35, 69
 periférico, 33, 35, 36, 46, 50,
 52, 84
 HERESIA, 74, 132, 139, 140, 144, 204,
 230
 HISTÓRIA
 da arte, 6, 7
 da ciência, 60
 da historiografia, 169, 200, 216
 da Itália, 8, 27, 178
 das mentalidades, 193
 da população, 170
 da propriedade, 170, 173
 e antropologia, 173, 210
 e arqueologia, 225, 231
 e «invenção», 183, 192, 198,
 201, 202, 216, 217
 e romance, 192, 193, 195, 197,
 208
 factual, 181
 militar, 193, 223, 224
 narrativa, 184, 187, 188, 194,
 196, 198, 199, 216, 223
 oral, 203
 política, 181, 193, 223, 224
 quantitativa, 170
 serial, 170, 171
 social, 171
 universal, 173
 macro-história, 170, 177
 micro-história, 172, 177, 178
 anais históricos, 225, 226, 228,
 229, 230
 fim da história, 120, 125, 129
 HISTORIOGRAFIA, 93, 171, 173, 180,
 195, 196, 222
 dos *Annales*, 169

clássica, 197, 223, 224, 225
 filosófica, 197
 francesa, 169, 178
 italiana, 169, 178, 179
 moderna, 196
 mercado historiográfico, 170
 INQUISIÇÃO, 19, 132, 136, 175, 203,
 205, 208, 210
 arquivos da, 140, 141, 143, 175,
 203, 204, 205
 Congregação Doutrina Pela Fé
 (sucessora da Inq.), 141
 denúncias inquisitoriais, 136
 inquisidores, 138, 206, 208, 209,
 211, 212, 213, 214
 processo inquisitorial, 132, 140,
 204, 210, 211
 LIBERDADE
 de criação, 23, 24, 69
 política e criação artística, 21, 22,
 23
 LIBERTINAGEM, 137
 popular, 137, 138
 libertinos, 137, 138
 teoria libertina da criação, 138
 MECENATO, 18, 20, 45, 82, 83
 MORTE, 159
 do chefe, 160, 161, 162, 164, 166
 mundo dos mortos, 159
 ritos de passagem, 158, 159,
 165
 PERIFERIA (vide tb. centro/periferia), 5,
 6, 18, 47, 51, 52, 53, 54, 55,
 59, 62, 67, 71, 73, 74, 81, 84,
 90, 93
 e criação artística, 6
 dupla periferia, 64, 65
 periferização, 59, 60, 61, 72, 73,
 76
 (vide tb. gosto periférico e cultura
 periférica)
 PROGRESSO, 129
 científico e tecnológico, 124, 128,
 129
 artístico, 20, 32, 33, 38, 43, 53,
 57, 66
 PROVÍNCIA, 5, 40, 41, 50, 71, 75
 provincianismo, 45, 46, 47, 50, 53
 PÚBLICO, 19, 20, 32, 33, 35, 36, 43, 56,
 62, 64, 67, 68, 75, 83, 91, 131,
 134
 acontecimento público, 192
 domínio público, 160
 prémios públicos, 19

REGIÃO, 62, 65
 desequilíbrios regionais, 24, 25,
 28, 30
 diferenças entre regiões, 69
 RESISTÊNCIAS (vide tb. Alternativa),
 59, 60, 61, 62, 71
 SAQUES, 74, 76, 143, 146, 148, 150,
 151, 154, 155, 156, 157
 rituais, 143, 146, 147, 148, 149,
 150, 154, 155, 157, 158, 164,
 165, 166, 167
 a sinagogas, 154

Origem dos textos por capítulos

Capítulo I (com Enrico Castelnuovo) — «Centro e periferia», in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. I, Turim, Einaudi, 1979.

Capítulo II — «Des ténèbres médiévales au black-out de New York», *Europe*, 61, 654, Outubro de 1983.

Capítulo III — «The Dovecote Has Opened its Eyes: Popular Conspiracy in Seventeenth Century Italy», in Gustav Henningsen e John Tedeschi (eds.), *The Inquisition in Early Modern Europe*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 1986.

Capítulo IV — «Saccheggi rituali. Premessa a una ricerca in corso», *Quaderni Storici*, 65, XXII, 1987.

Capítulo V (com Carlo Poni) — «Il nome e il come: scambi ineguale e mercato storiografico», *Quaderni Storici*, 40, 1979.

Capítulo VI — «Prove e possibilità», nota de apresentação de Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, Turim, Einaudi, 1979.

Capítulo VII — «The Inquisition as Anthropology: an Analogy and its Implications», in *Class, Myths and the Historical Method*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989.

Capítulo VIII — «Explanis and quotations», *Tijdschrift voor Filosofie*, 30, 1988.

ÍNDICE

Nota de apresentação		VII
Capítulo I	História da Arte Italiana	5
	Periferia e província, 5. O caso italiano, 7. A História» de Lanzi, 8. História artística e distribuição geográfica, 13. Cidades capitais e cidades súbditas, 17. Concorrência e sociedade civil, 22. Os desequilíbrios territoriais, 24. Questões de longa duração, 26. Deslocação dos centros artísticos, 30. As cidades comunais, 32. Centros de inovação e áreas retardadas, 33. Periferização e desqualificação, 35. Vasari, 37. Fim do policentrismo e nascimento da «terceira via», 47. Um caso exemplar: a Úmbria, 48. Refluxo de atraso na periferia, 51. Atraso periférico ou atraso de método, 53. A periferia como alternativa, 55. A resistência ao modelo, 59. Modelo e novo paradigma, 60. A alternativa de Avinhão, 63. As zonas de fronteira, 64. O exílio de Lotto, 67. Urbino e Barocci, 70. Seiscentos e Setecentos, 71. Centro e periferia, persuasão e dominação, 73. A dominação simbólica, 74. A dinâmica das obras, 78. A dinâmica dos artistas, 80. A dinâmica dos consumidores, 83. A Igreja depois de Trento, 86. As contas com a Europa, 87.	
Capítulo II	Das ttevas medievais ao black-out de Nova Iorque	119
	Ida e Volta, 119.	
Capítulo III	Os pombos abriram os olhos: Conspiração popular na Itália do séc. XVII	131

Capítulo IV	Saques Rituais. Preâmbulo de uma investigação em curso	143
Capítulo V	O nome e o como. Troca desigual e mercado Historiográfico	169
Capítulo VI	Provas e possibilidades à margem de «Il ritorno de Martin Guerre» de Natalie Zemon Davis	179
Capítulo VII	O inquisidor como antropólogo: Uma analogia e as suas implicações	203
Capítulo VIII	Exphrasis e citação	215
Índice de artistas		233
Índice temático		237
Origem dos textos por capítulos		241
Índice		243